Mus. Th.
3583
a

Q 113
N 11543
Mus. Th.
3583 a
Weber

Fried. Dionys Weber

Director des Prager Conservatoriums.

Prag bey Marco Berra.

Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik,

oder:

Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist.

Für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet

von

Fried. Dionys Weber,

Direktor dieser Lehranstalt.

Mit erläuternden Notenbeispielen.

Prag.
Bei Marco Berra.
1828.

W VI : 1

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(16350)

Den

PP. TT. Herren

Herren Direktionsgliedern

des Vereins zur Beförderung der Tonkunst

in Böhmen:

Graf Christian Clam-Gallas,

Graf Franz Anton Desfours,

Fürst Rudolph Kinsky,

Graf Franz Klebelsberg,

Graf Johann Nostitz, (Praeses)

Graf Johann Pachta,

Graf Friedrich Carl Schönborn,

Graf Franz Joseph Wrtby,

in

tiefer Verehrung gewidmet

vom Verfasser.

Unter Hochdero Schutz wuchs die Anstalt, deren Leitung Hochdieselben mir anzuvertrauen geruht haben, auf eine Art empor, die dem Vaterlande Ehre bringt, und den schon

so lange bestehenden Ruf der Böhmen in Hinsicht der Tonkunst neuerdings bewährt.

Wenn nun das vorliegende Werk in der Absicht erscheint, die Vortheile

eines gründlichen tonwissenschaftlichen Unterrichtes auch unter denjenigen Söhnen des Vaterlandes zu verbreiten, die ihre Ausbildung im Conservatorium selbst nicht erhalten können, so schmeich-

le ich mir, damit Hochdero Wün-
schen vollkommen zu entsprechen.

Vorrede des Verlegers.

Die großen und vielfachen Verdienste, welche sich der Herr Verfasser des vorliegenden Werkes um das, seiner Leitung anvertraute Conservatorium der Tonkunst zu Prag erworben hat, sind allgemein bekannt. Nicht nur als Vorsteher der Anstalt im Allgemeinen, sondern auch insbesondere als Lehrer der gesammten Theorie der Musik, und der praktischen Ausführung aller Arten Orchesterstücke, verdanken ihm die vielen jungen Tonkünstler, welche seit einer Reihe von Jahren aus dem Conservatorium hervorgegangen sind, den wesentlichsten Theil ihrer musikalischen Ausbildung. Denn eben gründliche theoretische Kenntnisse sind es, wo-

durch sich die in jener Anstalt Gebildeten von der großen Anzahl bloßer Empiriker auszeichnen.

Da jedoch von der Menge junger Leute, welche ins Conservatorium aufgenommen zu werden verlangen, nur einer gewissen, durch die Gesetze des Instituts bedingten Zahl dieser Wunsch gewährt werden kann, und es andererseits viele gibt, welchen ihre sonstigen Verhältnisse nicht gestatten, sich gründliche und systematische tonwissenschaftliche Kenntnisse zu erwerben: so hat sich Hr. Director Weber, um die vielseitigen Wünsche seiner kunstsinnigen Landsleute zu erfüllen, entschlossen, die gesammte Theorie der Musik, in dem Umfange, nach denselben Grundsätzen und in derselben progressiven Ordnung, wie er sie im Conservatorium vorträgt, herauszugeben.

Wie groß auch die Menge der Schriften seyn mag, welche die Theorie der Musik zum Gegenstande haben, so sind sie doch für das Publikum, dem die gegenwärtige Arbeit gewidmet ist, mehr oder weniger unbefriedigend. Einige behandeln

bloß den sogenannten Generalbaß, andere den Contrapunkt; noch andere beschränken sich auf die allerersten Anfangsgründe, oder sie sind bloß mit Beziehung auf gewisse Instrumente abgefaßt. Sehr viele kann man nur als aphoristische Leitfaden betrachten, welche zur Erläuterung den mündlichen Unterricht eines besondern Lehrers erfordern.

Das vorliegende Werk wird sich in dieser Hinsicht von allen bisherigen vortheilhaft unterscheiden, und zwar um so mehr, da es nicht die ersten Versuche eines angehenden Lehrers, oder die Lesefrüchte eines bloß am Pulte arbeitenden Schriftstellers, sondern vielmehr die reiflich durchdachten und durch achtzehnjährigen praktischen Vortrag sattsam erprobten Lehrsätze eines Meisters enthält, von dessen zahlreichen Schülern sich mehrere schon selbst zur Meisterschaft aufgeschwungen haben. Insbesondere dürften sich bei der populären Sprache, in welcher es abgefaßt, und bei der Menge von instruktiven Beispielen, womit es ausgestattet ist, wenig ähnliche Werke in so hohem Grade wie das vorliegende zum Selbstunterrichte eignen.

Der unterzeichnete Verleger übergibt hiermit dem Publikum den ersten Theil desselben, welcher unter dem Titel einer allgemeinen theoretisch=prakti=schen Vorschule der Musik, alles dasjenige umfaßt, was jedem angehenden Tonkünstler, er widme sich nun einem Instrumente oder dem Gesange, zu wissen unentbehrlich ist. Das nachfolgende Inhalts=Verzeichniß besagt das Weitere.

Prag im Juni 1828.

Marco Berra.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Allgemeiner Begriff der Musik. 3

I. Noten; Notenplan. . . . . —

II. Benennung der Noten; Tonschlüssel. 5

III. Tonumfang; Oktavenabtheilung. 7

IV. Nebentöne; ihre Benennung; Versetzungszeichen. . . 10

V. Tonentfernungen; Tonzwischenräume oder Intervalle. . 15

VI. Werth, Geltung oder Dauer der Noten. 20

VII. Entstehung ungeradtheiliger Noten; Bestimmung ihrer Geltung im Verhältnisse zu den geradtheiligen Noten. 23

VIII. Schweigezeichen oder Pausen; ihre Dauer. . . . 28

IX. Tonleitern; Klanggeschlechter. 30

X. Tonarten; ihre Verwandtschaft. 41

XI. Kirchentonarten. 49

XII. Takt überhaupt. 51

XIII. Taktarten insbesondere. 56

Einfache Taktarten. A. Gerade Taktarten. . . —

B. Ungerade Taktarten. . . 58

Seite

Zusammengesetzte Taktarten. A. Zusammengesetzte gerade Taktarten. 59

B. Zusammengesetzte ungerade Taktarten. . . 60

XIV. Verrückung oder Verschiebung des Taktgewichtes; Synkopen. 66

XV. Tempo; Taktbewegung oder musikalisches Zeitmaaß. 70

XVI. Unterbrechung des Zeitmaaßes. 79

XVII. Ausdrücke, welche zur Bezeichnung des Charakters der Tonstücke und des Vortrages gebraucht werden. . 86

XVIII. Zeichen und Ausdrücke zur Andeutung der Stärke und Schwäche, so wie der übrigen Modifikationen des Tones. 104

XIX. Zeichen und Benennungen für die Verzierungen der Melodie. 114

XX. Besondere Nebenzeichen und Kunstausdrücke. . . 127

Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik

von

Friedrich Dionys Weber.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Allgemeiner Begriff der Musik.

Die Musik ist eine der schönen Künste, welche durch Töne von bestimmter Höhe und Tiefe, nach den Regeln des Schönen verbunden, Empfindungen und Leidenschaften auszudrücken vermag.

Da sie aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, eine Sprache, und zwar eine Sprache der Empfindungen ist, so bedient sie sich, wie jede Wortsprache, zur äußeren Darstellung verschiedener Charaktere und Zeichen.

I.

Noten; Notenplan.

Diejenigen Zeichen, welche man gebraucht, die Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen, heißen Noten, und bestehen theils in Punkten, theils in Ringen. Weil man aber nicht im Stande seyn würde, zu unterscheiden, welcher von diesen Punkten oder Ringen eine höhere oder tiefere Note vorstellt, so werden sie auf fünf über

einander gezogene Linien, und auf vier zwischen diesen sich befindliche leere Räume gesetzt, welche zusammen der Notenplan oder das Notensystem heißen, und mit Inbegriff des über und unter demselben befindlichen Raumes eilf Stufen oder Stellen bilden.

Es bedeutet demnach ein Punkt oder eine Note auf einer höheren oder tieferen Stelle einen höheren oder tieferen Ton.

Da aber ein Umfang von eilf Stufen nicht hinreichend ist, alle in der heutigen Musik gebräuchlichen Töne zu fassen, so pflegt man in dem Falle, wenn Töne ihrer Höhe nach die eilfte Stufe übersteigen, kurze Linien über das Notensystem zu ziehen, und die Noten auf die ihrer Höhe angemessene Stellen zu setzen; so wie im Gegentheile Töne, die der Tiefe nach unter der ersten Stufe liegen, auf unterhalb des Notensystems angereihte Linien gesetzt werden.

Um sie von den Hauptlinien zu unterscheiden, werden sie angereihte oder Nebenlinien genannt. Siehe No. 1.

Zwar findet man in Missalen, Ritualen und andern alten Gesangbüchern Notensysteme von vier und drei Linien, welche für die darin enthaltenen Melodien allerdings genügend sind; allein bei unseren dermaligen weiten Tongränzen würde das Anreihen der Nebenlinien allzuhäufig geschehen müssen, wenn man sich eines Notenplanes von weniger als fünf Linien bediente. Wollte man aber dagegen mehr als fünf Linien, oder so viele gebrauchen, als ein Tonstück in Rücksicht seiner

höchsten und tiefsten Töne benöthiget, so würde dieses den geschwinden Ueberblick im Lesen erschweren, und das Auge zu sehr verwirren.

II.

Benennung der Noten; Tonschlüssel.

Zur Benennung der Noten bedient man sich folgender Buchstaben des Alphabets, als: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*. Diese Benennungsart mit Buchstaben ist jedoch nur in Teutschland allgemein üblich; denn in Frankreich, Italien und andern Ländern werden sie mit den Sylben *ut*) / *do*) *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*
C, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*
bezeichnet.

Um bestimmen zu können, auf welche Klangstufe der Ton *c* oder *d* u. s. w. eigentlich zu stehen kommen soll, hat man gewisse Zeichen eingeführt, welche Schlüssel genannt werden. Es gibt deren dreierlei, nämlich: der *C*-, der *F*- und der *G*-Schlüssel. Je nachdem nun eine höhere oder tiefere Linie des Notenplanes mit einem dieser drei Zeichen oder Schlüssel bezeichnet wird, erhält die darauf stehende Note denselben Namen, den der Schlüssel führt.

Wenn daher das *C*-Zeichen auf die erste Linie des Notenplanes gesetzt wird, so heißt die darauf stehen-

de Note $\overline{c}$, und das Zeichen selbst heißt der Sopran- oder auch der Diskant-Schlüssel. Wird es auf die zweite Linie gesetzt, so heißt die Note gleichfalls $\overline{c}$, und deutet den Mezzo-Sopran (Halb-Sopran) an. Ist sein Sitz auf der dritten und vierten Linie, so bezeichnet es im ersten Falle den Alt- und im zweiten den Tenor; die auf diesen Linien befindlichen Noten führen ebenfalls den Namen $\overline{c}$, und sind von der nämlichen Tonhöhe, wie die beiden erst erwähnten Schlüssel.

Das *F*-Zeichen, wenn es auf der dritten Linie sich befindet, gibt der darauf stehenden Note den Namen *f*, und wird zur Andeutung des Bariton oder hohen Basses gebraucht. Stellt man es auf die vierte Linie, so erhält die Note dieselbe Benennung wie die vorige, und das Zeichen selbst ist der heut zu Tage allgemein gebräuchliche Baßschlüssel. Nimmt endlich das Zeichen seinen Sitz auf der fünften Linie, so bedeutet es den Tiefbaß, und die darauf ruhende Note ist mit den vorigen gleichnamig. Sämmtliche drei Schlüssel sind von gleicher Tonhöhe. Es wird hierzu bemerkt, daß der Mezzo-Sopran-, der Bariton-, und der Tiefbaß-Schlüssel in der modernen Musik nicht mehr gebräuchlich sind, und daher unter die Veralteten gezählt werden.

Das *G*-Zeichen wird gewöhnlich auf die zweite Linie gesetzt, und ertheilt der darauf stehenden Note seinen Namen. Es wird den Noten für die Violine, und für andere hohe Instrumente vorgesetzt, und heißt insbesondere der Violinschlüssel. Vor Zeiten war es vorzüglich in Frankreich üblich, diesen Schlüssel auf

die erste Linie zu setzen, daher er auch allgemein der französische Violinschlüssel heißt. In der heutigen Tonschrift kommt er ganz und gar nicht mehr zum Vorschein. No. 2 zeigt den Sitz aller dieser Schlüssel auf dem Notenplane.

III

Tonumfang; Octavenabtheilung.

Da die Anzahl der in der heutigen Musik üblichen Töne sich bedeutend vermehrt hat, und zu ihrer Benennung nicht mehr als die genannten sieben Buchstaben des Alphabets gebraucht werden, so folgt hieraus, daß sie sich mehrmals unter denselben Benennungen wiederholen müssen. Um sie nun in Rücksicht der Höhe und Tiefe von einander zu unterscheiden, theilt man sie in Klassen oder Oktaven, unter welchem letzteren Ausdrucke ein Umfang von 8 stufenweise nacheinander folgenden Tönen begriffen wird, wovon der achte Ton die Wiederholung des ersten in einer um die Hälfte verringerten Größe ist. *)

---

*) Wenn mehrere Oktaven in einer ununterbrochenen Reihe nach einander folgen, so wird der achte Ton der vorhergehenden Oktave auch zugleich als der erste der nachfolgenden betrachtet.

Der tiefste Ton, der nach dem heutigen Tonsystem auf einzelnen Instrumenten, z. B. auf dem Pianoforte, hervorgebracht wird, ist das *C*, welches im gewöhnlichen *F*-Schlüssel mit fünf Nebenlinien unter dem Notenplane dargestellt wird. Mit diesem *C* fängt die erste Klasse oder die Contraoktave an, die man mit lateinischen Anfangsbuchstaben bezeichnet, welchen das Wort *contra* (abgekürzt *con.*) vorgesetzt wird. Mit dem darauf folgenden *C* beginnt die zweite Klasse oder die große Oktave, welche zu ihrer Bezeichnung die nämlichen Anfangsbuchstaben, jedoch mit Hinweglassung des Beisatzes *contra*, erhält. Das abermals folgende *c* ist der Anfang der kleinen Oktave, welche mit kleinen Buchstaben bezeichnet wird. Mit dem zum viertenmale wiederkehrenden $\bar{c}$ tritt die eingestrichene Oktave ein, deren Bezeichnung sich von der vorhergehenden nur durch einen kurzen Querstrich über oder unter dem Buchstaben unterscheidet. Nach dieser Oktave folgen noch drei höhere, welche die Beinamen zwei-, drei- und viergestrichen führen. Sie erhalten zu ihrer Bezeichnung dieselben Buchstaben, nur mit dem Unterschiede, daß mit jeder höheren Oktave ein Querstrich mehr darüber gesetzt wird. Noch wird bemerkt, daß nicht nur der erste Ton, mit welchem jede dieser Oktavengattungen anfängt, sondern auch die übrigen innerhalb ihrer Grenzen liegenden Töne, die so eben erwähnte Benennung und Bezeichnung erhalten. Aus der Darstellung bei No. 3 ist ersichtlich, daß unser heutiges Tonsystem eine Ausdehnung von mehr als sechs Oktaven erhalten hat. Wir haben uns zur Darstellung

der obigen vollständigen Tonreihe nur des Baß- und des Violinschlüssels bedient; es ist aber auch noch nothwendig, die Tongrenzen der übrigen gebräuchlichen Schlüssel zu bezeichnen. Siehe No. 4.

Der Violin- und Baßschlüssel haben gewöhnlich einen noch größern Umfang, als in der oben vorgestellten Oktavenreihe angegeben ist. So begreift der erste noch drei tiefere, und der zweite noch vier höhere Töne in sich.*) Dagegen verliert Letzterer an seiner Tiefe, wenn er zur Bezeichnung der Singstimme gebraucht wird, in welchem Falle sein tiefster Ton mit dem *F* der großen Oktave beginnt. Siehe No. 5.

Diese Art, die Töne mit Buchstaben zu benennen und zu bezeichnen, ist noch ein Ueberbleibsel aus jenen früheren Zeiten, wo unser heutiges Notensystem noch unbekannt war, und man zur Bezeichnung der Töne sich bloß der vom Pabst Gregor dem Großen eingeführten Buchstaben bediente, die theils große Anfangsbuchstaben, theils kleine, ohne und mit darüber gesetzten Strichen waren, um nämlich die gleichnamigen Töne einer höheren Oktave von jenen einer tieferen zu unterscheiden. Eine auf solche Art vorgestellte Tonschrift nannte man Tabulatur, und man behalf sich damit bis ins 11te Jahrhundert, wo Guido aus Arezzo, ein Benediktiner-Mönch, eine bequemere und bessere Bezeichnungsart erfand, indem er Punkte einführte, welche er auf übereinander gezogene Linien setzte, und somit den ersten Grund zu unserer

*) In besonderen Fällen pflegt auch dieser Umfang noch erweitert zu werden.

heutigen Tonschrift legte. Freilich war auch diese noch immer sehr beschränkt und mangelhaft, und ist nur erst nach und nach zu der jetzigen Vollkommenheit gelangt.

Auch ist es gebräuchlich, die Höhe und Tiefe der gleichnamigen Töne, statt durch Buchstaben, durch das Längenmaaß der Orgelpfeifen zu bestimmen. Weil nun eine gewöhnliche offene Orgelpfeife, wenn sie z. B. das große *C* angeben soll, 8 Fuß Länge haben muß; so wird dieser Ton auch das 8füssige *C* genannt. Diesem nach wird eine Pfeife von 4 Fuß Länge das kleine *c*, von 2 Fuß, das eingestrichene $\bar{c}$, von 1 Fuß, das zweigestrichene $\bar{\bar{c}}$, u. s. w. angeben, aus welchem Grunde diese genannten Töne mit den Beinamen vier-, zwei- und einfüssig bezeichnet werden. Eben so wird das Contra *C*, welches noch einmal so tief als das große *C* ist, eine Pfeifenlänge von 16 Fuß erfordern, und deßwegen das 16 füssige *C* heißen. Es wird hierzu bemerkt, daß die übrigen nach jedem *C* folgenden Töne, mit demselben eine gleiche Längenbenennung führen, obschon sie nach ihrem Verhältnisse zu dem *C*, immer eine kürzere und kürzere Pfeife erfordern.

IV.

Nebentöne; ihre Benennung; Versetzungszeichen.

Die heutige Musik bedient sich zu ihrem Ausdrucke noch mehrerer Töne, als die sieben, welche in jeder Oktave enthalten sind; allein sie haben nicht wie

jene eigene Buchstaben zu ihrer Benennung, sondern erhalten solche von den sieben Haupt- oder natürlichen Tönen, indem zu deren Namen die Sylbe *is* oder *es* angehängt wird. Sie werden zum Unterschiede von jenen abgeleitete oder auch chromatische (das ist farbige) Töne genannt. Dieser Ausdruck stammt daher, daß auf dem Klavier die hohen oder kurzen Tasten von den langen durch eine besondere Farbe unterschieden sind.

Da nun ein solcher Ton, der von einem Haupt- oder Naturtone abgeleitet wird, nicht nur höher, sondern auch tiefer als dieser selbst seyn kann, ohne deßhalb auf eine höhere oder niedrigere Klangstufe gesetzt zu werden, so hat man für jeden dieser Fälle besondere Zeichen eingeführt, welche Versetzungs-, Veränderungs- oder auch chromatische Zeichen genannt werden. Diese sind

1. das Erhöhungszeichen,
2. das Erniedrigungszeichen, und
3. das Wiederherstellungs- oder Widerrufungszeichen.

Das Erhöhungszeichen ist wieder zweifach, nämlich: a. das einfache, kleine oder gegitterte Kreuz ♯ welches, wenn es dem Hauptone vorgesetzt wird, denselben um einen kleinen halben Ton erhöhet. b. Das doppelte, große oder sogenannte spanische Kreuz ✕, welches den Hauptton um zwei kleine halbe Töne erhöhet. Die Benennung solcher erhöhten Töne geschieht im ersten Falle dadurch, daß zum Buchstaben des Haupttones die Sylbe *is* hinzugesetzt wird,

als: *c*-*cis*, *d*-*dis*, *e*-*eis*, *f*-*fis*, *g*-*gis*, *a*-*ais*, *h*-*his*. Im zweiten Falle, wo die Haupttöne doppelt erhöhet sind, pflegt man, um sie von den einfach erhöhten zu unterscheiden, die Sylbe *is* zweimal hinzuzusetzen, und sie, wie folget, zu benennen, als: *c*-*cisis*, *d*-*disis*, *e*-*eisis*, *f*-*fisis*, *g*-*gisis*, *a*-*aisis*, *h*-*hisis*.

Das Erniedrigungszeichen ist ebenfalls zweifach, nämlich *aa*. das kleine oder einfache *b*, welches den Hauptton um einen kleinen halben Ton erniedriget. Zu seiner Benennung hängt man dem Buchstaben des Hopttones die Sylbe *es* an, als: *c*-*ces*, *d*-*des*, *e*-*es*, *f*-*fes*, *g*-*ges*, *a*-*as*, *h*-*hes*. Jedoch finden in Rücksicht dieser Benennung zwei Ausnahmen statt; denn das erniedrigte *e* sollte mit der angehängten Sylbe *es*, eigentlich *ees*, und das erniedrigte *a*, *aes* lauten. Allein der bequemeren Aussprache wegen wird bei beiden das *e* ausgelassen, und nur der Buchstabe *s* allein hinzugefügt; *bb*. das große oder Doppel-*B*, statt dessen man jedoch lieber zwei kleine *bb* gebraucht, erniedriget den Hauptton, dem es vorgesetzt wird, um zwei kleine halbe Töne. Auch hier wird zur Benennung die Sylbe *es* doppelt hinzugefügt, als: *c*-*ceses*, *d*-*deses*, *e*-*eses*, *f*-*feses*, *g*-*geses*, *a*-*asas*, *h*-*heses*. Es ist zu bemerken, daß man das einfach erniedrigte *h*, nach dem alten Sprachgebrauch statt *hes*, *b*, und das doppelt erniedrigte statt *heses*, *bb* zu nennen pflegt. Eben so bringt es der Sprachgebrauch mit sich, bei den doppelt erhöhten und erniedrigten Tönen, die zweite Anhangs-

sylbe gänzlich wegzulassen, und dafür doppel*cis*, doppel*ces*, u. s. w. zu sprechen und zu schreiben. No. 6 enthält die Darstellung der Haupttöne mit ihren Nebentönen in Noten.

Dem **Wiederherstellungs-**, **Widerrufungs-** oder **Auflösungszeichen** ♮, schlechtweg auch **Auflöser** genannt, (*b quadratum* nach der alten Art) wird die Eigenschaft beigelegt, daß es bald einen erniedrigt gewesenen Ton wieder zu seiner natürlichen Höhe bringt, bald aber einen erhöht gewesenen in seinen tiefern natürlichen Stand herabsetzt, und es ist daher sowohl ein Erhöhungs- als ein Erniedrigungszeichen. Wenn daher z. B. der Ton *c* durch ein ♯ erhöht worden ist, in der Folge aber wieder in seinen natürlichen Zustand versetzt werden soll, so ist man gewohnt, ein ♮ vor das *c* zu setzen. Auf gleiche Weise bedient man sich des nämlichen Zeichens, wenn das durch *b* erniedrigte *c* wieder zu seiner natürlichen Höhe erhoben werden soll.

Eben so verhält es sich mit der Wiederherstellung eines **doppelt** erhöhten oder erniedrigten Tones, auf welchen der Auflöser mit eben derselben Kraft wirkt, wie auf die einfach erhöhten und erniedrigten Töne. Zwar behaupten Einige, der Auflöser könne nur das einfache ♯ und *b* aufheben; und man müßte, wenn ein doppelt erhöhter oder erniedrigter Ton wieder auf seinen Stammton zurückgebracht werden sollte, zwei ♮♮ nacheinander setzen. Allein diese Behauptung wird durch die allgemein herrschende Gewohnheit widerlegt, der zu folge jeder doppelt erhöhte und erniedrigte Ton nur

mittelst eines Auflösers in seinen natürlichen Zustand versetzt wird.

Soll jedoch ein solcher Nebenton seinem Haupttone nur um einen kleinen halben Ton näher gebracht werden, so wird im Erhöhungsfalle dem Auflöser ein Kreuz (♮♯) und im Erniedrigungsfalle ein b (♮b) hinzugefügt.

Die Versetzungszeichen werden bei einem Tonstücke nicht nur im Verlaufe vor einzelne Noten gesetzt, sondern sie werden auch am Anfange desselben bald auf diese, und bald auf jene Klangstufen gestellt, um dadurch anzudeuten, daß die auf diese Klangstufen zu stehen kommenden Noten durch die ganze Dauer des Stückes entweder als erhöhte, oder als erniedrigte Töne, je nachdem es die Beschaffenheit der Versetzungszeichen erfordert, angesehen werden müssen.

Weil sie nun ihre Giltigkeit durch die ganze Dauer des Stückes behalten, so werden sie wesentliche, und dagegen jene, die im Verlaufe desselben ihre Wirkung nur auf eine Note, oder einen Takt äußern, zufällige Versetzungszeichen genannt.

Da, wie bereits gezeigt worden ist, jeder der sieben Haupttöne nicht nur einfach, sondern auch doppelt erhöhet und erniedriget werden kann, so entstehen demnach 28 abgeleitete oder Nebentöne, welche mit den sieben Haupttönen, zusammen 35, als die Summe der in der heutigen Musik angenommenen Töne anzusehen sind. Es versteht sich übrigens von selbst, daß diese 35 Töne schon innerhalb des Raumes einer Oktave entstehen, und in den übrigen Oktaven nur als Wiederholungen in ei-

nem theils vergrößerten, theils verkleinerten Maaßstabe erscheinen. Wem daran gelegen ist, die Gesammtzahl aller in allen Oktaven enthaltenen Töne mit einem Blicke zu übersehen, darf nur die in einer Oktave liegenden 35 Töne mit der Zahl der Oktavengattungen vervielfältigen.

V.

Tonentfernungen; Tonzwischenräume oder Intervalle.

In dem vorhergehenden Abschnitte sind die Töne bloß als einzelne Bestandtheile des Tonreiches nach ihrer Anzahl und Benennung betrachtet worden; allein es ist auch nothwendig, sie noch aus einem andern Gesichtspunkte kennen zu lernen, und zwar in Vergleichung gegen einander, das ist: mann will wissen, wie weit ein Ton von dem andern in Ansehung der Höhe entfernt sey. Der Zwischenraum nun, oder die Entfernung eines höhern Tones von einem tiefern, ist es eigentlich, was man unter dem Ausdrucke Intervall zu verstehen pflegt.

Dieser Abstand, der unter den Tönen der natürlichen Tonreihe bald größer, bald kleiner zum Vorschein kommt, findet sich, wenn man die Klangstufen oder Notenstellen, welche zwei Töne in sich fassen, von unten

nach aufwärts abzählt, wo es sich dann zeigt, daß, jemehr Stufen sich dazwischen befinden, desto größer auch ihre Entfernung von einander sey.

Wenn daher von zwei Tönen der höhere von dem tieferen nur um eine Klangstufe absteht, so wird eine solche Entfernung eine Sekunde genannt, welcher Ausdruck die zweite Stufe, von der ersten an gerechnet, bedeutet, z. B. *c-d*. Befindet sich zwischen zwei Tönen eine freie Stufe oder Notenstelle, d. h., erstreckt sich das Intervall über 3 Klangstufen, so wird es eine Terz oder Tertie genannt, als *c-e*.

Sind die beiden Töne aber so von einander entfernt, daß zwischen ihnen zwei freie Stellen befindlich sind, wo sie demnach 4 Stufen umfassen, so heißt das Intervall eine Quarte, z. B. *c-f*.

Zu Folge einer solchen gleichförmig wachsenden Stufenvermehrung wird ein Umfang von 5 Stufen eine Quinte *c-g*, von 6: eine Sexte *c-a*, von 7: eine Septime *c-h*, und von 8: eine Oktave $\bar{c}$-$\bar{\bar{c}}$ heißen.

Außer diesen Tonentfernungen gibt es auch noch größere, welche die Gränzen einer Oktave überschreiten, und zwar: die None von 9, die Decime von 10, die Undecime von 11, die Duodecime von 12, die Terzdecime von 13, die Quartdecime von 14, und die Quindecime von 15 Stufen, welches letztere Intervall 2 volle Oktaven enthält. Siehe Nro. 7. Darstellung der Intervalle auf dem Notenplane.

Man pflegt diejenigen Intervalle, welche sich über die Oktave erstrecken, auch mit denselben Namen zu be-

zeichnen, wie die innerhalb ihrer Gränzen liegenden. So kann z. B. die Rone, da sie nur eine Klangstufe von der Oktave entfernt ist, eben so gut als eine Sekunde, und zwar als eine, um eine Oktave entfernte oder erhöhte Sekunde angesehen werden, und so die Dezime als eine, um eine Oktave verjüngte Terz; denn es verhält sich mit den Benennungen der Intervalle, wie mit den Namen der Noten, welche, wenn sie die Oktave übersteigen, immer unter denselben Namen, obschon in verjüngter Größe, sich wiederholen. Gleichwohl werden einige von ihnen, als die None, Undecime und Terzdecime, unter gewissen Umständen, welche hier nicht angeführt werden können, anders behandelt, als wenn sie eine Sekunde, Quarte oder Sexte wären. Es würde das Abzählen der Klangstufen zur Bestimmung eines jeden beliebigen Intervalls allerdings hinreichend seyn, wenn die natürliche Tonreihe nicht so beschaffen wäre, daß darin die zwei Stufenschritte *e-f*, und *h-c* noch einmal so klein sind, als die übrigen fünf; daher es auch kommt, daß alle in ihr vorkommenden Intervalle in zweierlei Größen erscheinen, obschon sie auf dem Liniensysteme alle gleichweit von einander entfernt sind. So ist z. B. *d-e* eine große Sekunde, *e-f* aber eine kleine, weil erstere einen großen Stufenschritt, letztere aber einen kleinen in sich faßt. Ferner ist *c-e* eine große, und *d-f* eine kleine Terz, aus eben der Ursache, weil erstere über zwei große, und letztere über einen großen und einen kleinen Stufenschritt sich erstreckt. Eben so ist *f-h* eine große, und *g-c* eine kleine Quarte, weil der Umfang der letzteren

um einen kleinen Stufenschritt kleiner ist. Eine eben solche Ungleichheit der Entfernung zeigt sich zwischen der großen und kleinen Quinte, der großen und kleinen Sexte u. s. w. Da unser heutiges Tonsystem außer den natürlichen Tönen sich noch der chromatischen bedient, so kommt unter den Intervallen noch eine andere Verschiedenheit in Rücksicht ihrer Größen zum Vorschein, sobald sie aus einem natürlichen und einem chromatischen Ton bestehen, wodurch bewirkt wird, daß ein natürlich großes Intervall in ein noch größeres und ein kleines in ein noch kleineres sich verändert. Die musikalische Kunstsprache bezeichnet auch diesen Unterschied mit eigenen Ausdrücken, als: übergroß oder übermäßig, und vermindert. Wenn daher z. B. das obere Ende der großen Sekunde *c-d* durch Vorsetzung eines einfachen ♯ erhöht wird, wie *c-dis*, so wird dadurch der Zwischenraum zwischen beiden Tönen erweitert, und heißt dann eine übermäßige Sekunde, so wie im Gegentheile, wenn das *d* durch Vorsetzung eines *b* erniedriget wird, als: *c-des*, der Zwischenraum sich verenget, und deswegen eine kleine Sekunde gnannt wird.

Man wird sogleich im Stande seyn, dieses Verfahren auch auf die übrigen Intervalle der natürlichen Tonreihe anzuwenden, das ist, sie nach Willkühr zu vergrößern oder zu vermindern, wenn man folgende Fingerzeige sich zur Richtschnur nimmt, und zwar:

1. Jedes große Intervall verändert sich in ein übermäßiges, wenn dessen oberes Ende oder Ton einfach erhöhet, oder das untere einfach erniedrigt·

wird. So verändert sich z. B. die große Quinte *c-g*, in die übermäßige *c-gis*, oder *ces-g*.

2. Jedes große Intervall wird zu einem kleinen durch Erniedrigung des obern oder Erhöhung des untern Tones. So wird z. B. die große Terz *f-a*, in die kleine *f-as*, oder *fis-a* verändert.

3. Jedes kleine Intervall vergrößert sich, wenn dessen oberer Ton erhöhet, oder der untere erniedriget wird. So wird z. B. aus der kleinen Sexte *e-c* eine große, nämlich *e-cis* oder *es-c*.

4. Jedes kleine Intervall wird zu einem verminderten, wenn sein oberes Ende erniedriget, oder das untere erhöhet wird. So wird z. B. die kleine Septime *d-c* zur verminderten *d-ces* oder *dis-c*.

Bisweilen ereignet sich auch der Fall, daß ein natürliches Intervall sich in ein größeres oder kleineres verwandelt, indem von seinen beiden Tönen der obere erhöhet und der untere erniedriget, oder umgekehrt der obere erniedriget und der untere erhöhet wird.

So wird auf diese Weise z. B. aus der kleinen Sexte *e-c* die übermäßige *es-cis*, und aus der großen Terz *f-a*, die verminderte *fis-as*.

Es können die Intervalle noch aus einem andern Gesichtspunkte betrachtet werden, und zwar, wie sie als Zusammenklänge oder Tonverbindungen erscheinen; allein dieses ist ein Gegenstand, von dem in der Harmonielehre ausführlicher gehandelt werden soll, und wo man sie nach ihrer Entstehung und ihren Eigenschaften kennen lernen wird.

VI.

Werth, Geltung oder Dauer der Noten.

Unsere heutigen Klangzeichen oder Noten sind so beschaffen, daß nicht bloß durch ihre Stellungen die Höhe und Tiefe, sondern auch durch ihre Figur oder Gestalt die längere und kürzere Dauer derselben bestimmt angegeben werden kann.

Alle jetzt üblichen Noten lassen sich in dieser Hinsicht auf 8 Gattungen zurückführen, als:

1. Die ganze Note, welche als Einheit angenommen wird, und aus deren manigfaltiger Zertheilung alle übrigen Notengattungen entspringen.
2. Die halbe Note, welche halb so viel gilt als die vorige. Beide Notengattungen werden nach dem alten Sprachgebrauch, wiewohl fälschlich, auch weiße Noten genannt.
3. Die Viertelnote, welche die Hälfte von der halben Note, oder den vierten Theil der ganzen gilt.
4. Die Achtelnote, welche die Hälfte der Viertelnote, oder den achten Theil der ganzen gilt.
5. Die Sechszehntelnote, als Hälfte der vorhergehenden, oder der sechszehnte Theil der ganzen Note.
6. Die Zweiunddreißigstelnote, ebenfalls als Hälfte der Sechszehntel, oder der zweiunddreißigste Theil der ganzen.

7. Die Vierundsechzigstelnote, und
8. die Hundertachtundzwanzigstelnote, welche in Rücksicht ihrer Dauer sich eben so gegeneinander verhalten wie die vorigen.

Diese letzteren sechs Gattungen hat der alte Sprachgebrauch mit dem Namen schwarze Noten belegt. Man sehe No. 8.

Die Tonzeichen (Noten), deren man sich in älteren Zeiten bediente, sind der Gestalt und der Geltung nach von den heutigen ganz verschieden, als: *Maxima* (die Größte), welche die Dauer von acht Schlägen hatte. *Longa* (die Lange), enthielt die halbe Dauer der vorhergehenden. *Brevis* (die Kurze), galt halb so viel als die *Longa*. *Semibrevis* (die halbe Kurze), als Hälfte von der *Brevis*, hatte die Dauer eines Schlages. *Minima* (die Kleinste), deren Dauer die Hälfte eines Schlages betrug. Man sehe No. 9.

Der Erfinder dieser Notengestalten soll ein Teutscher, Namens Franco aus Köln im 13. Jahrhundert gewesen seyn, welcher die von Guido eingeführten Punkte in Vierecke von verschiedener Gestalt umwandelte, und einer jeden besonderen Gestalt auch eine besondere Dauer anwies, wodurch von ihm der erste Grund zum musikalischen Zeitmaaß gelegt wurde. Späterhin wurden von Andern zu diesen schon vorhandenen Notengestalten noch mehrere von kleinerer Geltung hinzugefügt, welche in No. 10 abgebildet sind, und folgende lateinische Benennung haben, als: *Semiminima* (halbe Kleinste), von der Dauer

des vierten Theiles eines Schlages. *Fusa* oder *Unca* (Gestrichene, Geschwänzte, oder Gekrümmte), welche den achten Theil eines Schlages, und *Semifusa* oder *Bisunca* (halbe Gestrichene, halbe Geschwänzte, oder Zweimalgekrümmte), die den sechszehnten Theil betrug, wozu sich in der Folge noch *Subsemifusa* oder *Ter-unca* (Dreimalgestrichene, Dreimalgeschwänzte, oder Dreimalgekrümmte), von der halben Dauer der vorhergehenden gesellte. Nicht selten findet man in Tonstücken, besonders bei Notenabkürzungen, die drei letzteren Notengattungen unter folgenden italiänischen Benennungen, als: *Croma* gleichbedeutend mit *Fusa*, *Semicroma* gleichgeltend mit *Semifusa*, *Biscroma*, so viel wie *Subsemifusa*, und auch noch *Semibiscroma*, das ist: Viermalgestrichene.

Die ersten zwei Notengestalten, nämlich: *Maxima* und *Longa*, sind aus den heutigen Tonschriften gänzlich verschwunden, und nur die *Brevis* (Kurze), deren Dauer zwei so genannte ganze Noten beträgt, wird noch, aber höchst selten, hier und da, z. B. in Chorälen, oder am Ende einer Fuge angewendet. Die übrigen sind zwar in die moderne Tonschrift übergegangen, doch ist ihre viereckige Gestalt in eine runde, und die gekrümmten oder hakenförmigen Nebenstriche sind in gerade umgewandelt worden.

Sehr oft erheischt es die Nothwendigkeit, daß eine Note länger ausgehalten werden, das ist, länger fortklingen soll, als ihre bestimmte Dauer es erfordert; in diesem Falle wird hinter dem Kopfe der Note

ein Punkt gesetzt, welcher Verlängerungs- oder Vergrößerungszeichen heißt, und bewirkt, daß die damit bezeichnete Note um die Hälfte ihrer Dauer länger gehalten werden muß. Ein solcher Punkt kann zu jeder Notengattung, mit Ausnahme der Hundertachtundzwanzigstelnote gesetzt werden.

Zuweilen findet sich der Tonsetzer veranlaßt, zwei Punkte, unmittelbar nach einander, einer Note anzuhängen; in diesem Falle gilt der erste Punkt wie gewöhnlich die Hälfte der vorstehenden Note, und der zweite Punkt wieder die Hälfte des ersten Punktes. In den Beispielen No. 11 ist die Geltung oder Dauer des Punktes, welche er bei jeder Notengattung insbesondere erhält, dargestellt.

VII.

Entstehung ungeradtheiliger Noten; Bestimmung ihrer Geltung im Verhältnisse zu den geradtheiligen Noten.

Wenn man die bereits erklärten Notengattungen nach ihrem Verhältnisse, in welchem sie gegen einander stehen, betrachtet, so findet sich, daß jede derselben sich nur in geradzählige kleinere Theile zergliedern läßt, das ist, jede kleinere Note stellt entweder den halben oder den 4ten, 8ten, 16ten Theil u. s. w. einer größe-

ren Note vor. Solche Notengestalten, welche den 3ten, 5ten, 6ten, 7ten, 9ten Theil u. s. w. vorstellten, mangeln daher unserer Tonschrift gänzlich. Wenn demnach Noten von dieser Dauer dargestellt werden sollen, so muß man sich eben derjenigen Notengestalt bedienen, durch welche die zwei-, vier-, acht- und sechszehntheiligen Noten u. s. w. vorgestellt werden, und zwar bedient man sich zur Theilung einer Note in drei kleinere gleiche Noten, jener Tonzeichen, durch welche die in 2 Theile zerspaltenen Noten ausgedrückt werden. Man pflegt eine solche Notengruppe, welche aus drei gleichen Noten besteht, Triolen zu nennen, und setzt in den Fällen, wo der Ausführer ohne diese Bezeichnung in Zweifel oder Irrthum gerathen könnte, die Ziffer 3 darüber. No. 12 zeigt an, welche äußere Gestalt die Triolen erhalten, wenn sie aus einer ganzen, halben, oder Viertelnote u. s. w. ihren Ursprung nehmen, und in welchem Zeitverhältnisse sie mit den zweitheiligen Noten stehen.

Man erkennt aus dieser Darstellung auf den ersten Blick, welcher Unterschied sich z. B. zwischen einer Achteltriole, und zwei Achtelnoten zeigt, obschon beide Arten zu ihrem Vortrage eine und dieselbe Zeitdauer erfordern; indem jede der drei Noten der Achteltriole nur den dritten Theil einer Viertelnote, jede der beiden Achtelnoten aber die Hälfte derselben beträgt. Das Verhältniß der Dauer, in welchem sie gegeneinander stehen, ist daher wie $\frac{1}{3}$ zu $\frac{1}{2}$. Bisweilen pflegt man die Gleichförmigkeit einer Triolenfigur zu modifiziren, indem man die erste Note

derselben punktirt, oder statt einer Note eine ihrer Dauer angemessene Pause setzt. Z. B. No. 13.

Nicht selten werden eine, zwei, oder auch alle drei Noten einer Triole in zwei kleinere zergliedert; ja man findet sogar, besonders in langsamen Sätzen, daß jede Note einer Triole in drei, wohl auch noch mehrere Noten zerspalten ist, wie die Beispiele No. 14 beweisen. Es ist aber auch nicht zu verkennen, daß die verwickelten Notenbezeichnungen, die durch ein solches Verfahren entstehen, sehr oft einer unschicklich gewählten Taktart ihr Daseyn verdanken, und daher in einer andern schicklicheren weit deutlicher sich darstellen, und auch viel leichter auszuführen seyn würden.

Eine ebenfalls aus ungeradzähliger Zergliederung hervorgehende Notenfigur ist die Sextole, welche aus sechs Noten von gleicher Dauer besteht, und eben so wie die viergetheilten Noten vorstellig gemacht werden. Man pflegt sie, um aller Verirrung in der Takteintheilung vorzubeugen, mit der Ziffer 6 zu bezeichnen. In den Notenbeispielen bei No. 15 ist sowohl ihre Gestalt, die sich jedesmal nach der Note richtet, von der sie entspringt, als auch ihre Dauer, welche sich wie $\frac{1}{6}$ zu $\frac{1}{4}$ verhält, zu erkennen.

Im Vortrage sowohl als in der Schreibart pflegen die Sextolen nicht immer genau von den Triolen unterschieden zu werden, und man findet öfters da Triolen, wo Sextolen stehen sollen, und wieder umgekehrt. Auch hat es für Viele den Anschein, als wenn eine Sextole, und zwei zusammengezogene Triolen eins und dasselbe wären, ohngeachtet sich zwischen bei-

den ein merklicher Unterschied findet. Die Merkmale dieses Unterschiedes zeigen sich sogleich, wenn man eine Stelle, die aus Sextolen besteht, wie Triolen bezeichnet und vorträgt. Denn, da sowohl die Triolen als die Sextolen die Eigenschaft haben, daß ihre erste Note sich durch einen gelinden Nachdruck oder eine schwache Betonung vor den übrigen heraushebt, so würde eben diese Betonung, da sie im Verlaufe zweier zusammengezogenen Triolen auf die erste und vierte Note fällt, um einmal mehr statt finden, als bei der Sextole, welche dieselbe nur auf ihrer ersten Note erhält. Ferner können im Satze bei Triolen 3 und 3 einen andern Grundton oder Textsylbe erhalten, während dieses bei Sextolen nur von 6 zu 6 geschehen kann. Das Beispiel No. 16, in welchem die Betonung mit + bemerkt ist, wird das Gesagte ganz deutlich machen.

Der Gebrauch hat in die heutige Musik noch mehrere Arten ungerader Notenzergliederungen eingeführt, welche hauptsächlich zur Verzierung des Gesanges angewendet werden, als: die Quintolen, welche entstehen, wenn eine Note statt in vier, in fünf gleiche Noten gespalten wird. Die Septolen oder auch Septimolen, wenn eine Note in sieben Noten von gleicher Dauer zerfällt wird. Beide diese Notengattungen werden für das Auge wie die viergetheilten Noten bezeichnet.

Wenn eine Note statt in acht, in neun gleiche Theile zertheilt wird, so heißt man eine solche Notenfigur Nonole. Geschieht aber die Zergliederung der

Note in zehn gleiche Theile, so erhält die daraus entstandene Notengruppe den Namen Decimole.

Auf gleiche Weise kann eine Note auch in 11, 12, 13, 14 und 15 kleinere Noten von gleicher Dauer zergliedert werden, in welchen Fällen man sie, da sie insgesammt statt achttheiliger Noten gebraucht werden, eben so wie diese bezeichnet.

Die heutigen Tonsetzer bedienen sich, besonders in Adagio-Sätzen für das Pianoforte, die Violine, und andere hiezu geeignete Instrumente, noch mehrerer solcher ungeradzähliger Notenfiguren, worin 17, 18, 19, 20 u. s. w. bis 31 Noten von gleicher Dauer enthalten sind. Alle diese, da sie die Stelle der 16-theiligen Noten vertreten, müssen eben so wie jene in der Notenschrift gestaltet werden. Aus den Beispielen No. 17, wo die Viertelnote als Einheit zu der so manigfaltig ungeradzähligen Zertheilung angenommen ist, wird ein jeder von selbst erkennen, wie dergleichen Notenfiguren in dem Falle, wenn sie aus der Zergliederung einer andern größeren oder kleineren Notengattung entspringen, bezeichnet werden müssen. Der Deutlichkeit und leichteren Eintheilung wegen, ist es rathsam, ja sogar nothwendig, mit darüber gesetzten Ziffern anzudeuten, wie viel Noten eine solche ungewöhnliche Figur enthält. Dem ohngeachtet bleibt die praktische Ausführung derselben immer schwer, und es wird viele Uebung erfordert, wenn durch sie das Zeitmaaß, besonders in mehrstimmigen Stücken nicht verschoben, und der fließende Gesang nicht holpricht werden soll.

VIII.

Schweigezeichen oder Pausen; ihre Dauer.

Da in einem Tonstücke aus mancherlei Ursachen, welche hier anzuführen nicht an seinem Orte ist, nicht alle Stimmen unausgesetzt vom Anfang bis zu Ende sich hören lassen können, sondern einige wechselweise öfters schweigen, und inne halten, so hat man gewisse Zeichen nothwendig, um damit anzudeuten, wann und wie lange eine Stimme oder ein Instrument das Schweigen beobachten soll. Diese Zeichen nennt man Pausen oder Schweigezeichen, und sie haben die nämliche Dauer, wie die Noten selbst. Das wirkliche Abzählen aber der in einer Stimme vorkommenden Schweigezeichen, welches genau nach der vorgeschriebenen Taktbewegung geschehen muß, wird Pausiren genannt. Es gibt daher eben so viele Gattungen von Pausen, als es Notengattungen gibt. Diese sind: die ganze oder Vierviertelpause, die halbe oder Zweiviertelpause, die Viertel-, Achtel-, Sechszehntel-, 32stel, 64stel und 128stel Pause. Außer diesen gibt es noch besondere Pausen, womit das Schweigen durch zwei, drei und vier Takte angedeutet wird. Rücksichtlich der Pause einer ganzen Note ist zu bemerken, daß ihre Dauer veränderlich ist, weil sie auch in jenen Taktarten, wo weniger oder auch mehr als vier Viertel enthalten sind, für einen Takt geltend angesehen wird.

Wenn das Stillschweigen von mehr als vier Takten angezeigt werden soll, so bedient man sich der so eben erwähnten drei Pausenarten, mittelst deren Zusammensetzung eine jede beliebige Anzahl der zu pausirenden Takte ausgedrückt werden kann.

Sollen hingegen sehr viele Takte ununterbrochen fort pausirt werden, so bedient man sich der Abkürzung, indem man einen Zwischenraum auf dem Liniensysteme von willkührlicher Ausdehnung ausfüllt, und die Anzahl der zu schweigenden Takte darüber setzt. Auch ist man gewohnt in diesem Falle die Pausenzeichen gänzlich wegzulassen, und nur die Taktzahl zwischen zwei Taktstriche zu setzen. Nr. 18 enthält die Vorstellung aller üblichen Pausen. Hinter die kleinen Pausen, als Viertel-, Achtel-, Sechszehntelpausen und so fort, werden öfters, so wie bei den Noten, ein, und wohl auch zwei Punkte gesetzt, wodurch im ersten Falle die Dauer einer solchen Pause um die Hälfte, und im zweiten, um die Hälfte und den vierten Theil verlängert wird. No. 19 enthält die Darstellung der punktirten Pausen.

Die Pausen, deren man sich in den älteren Tonschriften zur Bezeichnung der für jede Notengattung erforderlichen Schweigedauer bediente, sind von den heutigen eben so verschieden, wie die Noten selbst. Siehe No. 20.

Die beiden letzteren Pausen, nämlich für die *Semibrevis* und *Minima*, kommen öfters, so wie die Noten selbst, deren Stelle sie vertreten, mit einem und wohl auch mit zwei Punkten bezeichnet vor, wie z. B. No. 21.

Von der eigentlichen und wahren Dauer der Pause für die *Maxima* haben Manche heut zu Tage eine nicht ganz richtige Meinung, indem sie ihr die Dauer von acht Takten beilegen, welches wohl auf den $\frac{2}{2}$ und $\frac{4}{4}$ Takt, nicht aber auf andere kleinere oder größere Taktarten anwendbar ist, weil gerade nur in diesen beiden jeder einzelne Takt die Dauer einer *Semibrevis* oder einer heutigen ganzen Note hat; folglich acht solche Noten, die der Geltung nach einer *Maxima* vollkommen gleich sind, auch acht $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$ Takte betragen. Hieraus folgt, daß es eben so unrichtig ist, wenn man von der für die *Brevis* angenommenen Pause glaubt, daß sie die Dauer von zwei Takten einnehme, da sie im Gegentheile im $\frac{2}{1}$ oder großen *Allabreve*-Takt nur die Schweigedauer eines einzigen Taktes bezeichnet, und eben daher keineswegs die Stelle eines Taktes im $\frac{3}{1}$ oder $\frac{6}{2}$ vertreten kann. Es wurde demnach die Pause, welche in den letztgenannten Taktarten für einen Takt zu gelten hat, so wie bei No. 22 *a* und *b*, dargestellt, wobei noch zu bemerken ist, daß in dem Falle, wenn mehrere Takte unmittelbar nacheinander zu pausiren sind, sie einzeln so viele Male gesetzt wird, als Takte pausiret werden sollen. Siehe eben daselbst *c*.

IX.

Tonleitern; Klanggeschlechter.

Wenn die sieben Haupttöne bis zur Oktave des ersten Tones so zusammengestellt werden, wie sie

ihrem Grundtone, von dem sie entspringen, der Höhe und Tiefe nach am nächsten sind, so entsteht dadurch eine Reihe von Tönen, die man **Tonleiter**, *Scala*, nennt, als: *c, d, e, f, g, a, h, c*. Es ist demnach eine Tonleiter eine stufenweise Folge der Töne von einem angenommenen Grundtone bis zu seiner Oktave.

Untersucht man diese Tonleiter, so findet man, daß die darin enthaltenen Töne nicht alle von einerlei Größe, oder daß sie nicht alle gleichweit von einander entfernt sind, sondern, daß die Entfernung von dem Grundtone oder der ersten Klangstufe zur zweiten, und von der zweiten zur dritten, dann von der vierten zur fünften, von der fünften zur sechsten, und von der sechsten zur siebenten größer ist, als die Entfernung von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Klangstufe.

Um diese verschiedene Stufengrößen von einander zu unterscheiden, werden die größeren Stufen **ganze** und die kleineren **halbe** Töne genannt.

Sind nun in einer solchen Tonleiter die Töne dergestalt aneinander gereihet, daß nach zwei ganzen Tönen ein halber, dann drei ganze und wieder ein halber Ton folgt, so wird sie eine **harte** oder **Durtonleiter** genannt.

Ihr charakteristisches Kennzeichen ist daher der Sitz der **halben Töne**, wovon der erste von der dritten auf die vierte Stufe, und der zweite von der siebenten auf die achte zu stehen kommt.

Von allen diesen Klangstufen macht keine auf das Ohr einen so besondern Eindruck, als die siebente, so zwar, daß, wenn man zu ihr gelangt, nicht leicht ohne dem Ohre Gewalt anzuthun, auf eine andere, als auf die unmittelbar über ihr liegende fortgeschritten werden kann, weßhalb sie auch der Leitton genannt wird.

Wird die sechste Stufe dieser Tonleiter, nämlich *a* zum Grundton angenommen, und stellt man die übrigen Töne in eben der Ordnung, wie sie ihrem Grundtone *a* in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe bis zur Oktave am nächsten sind, so entsteht daraus folgende Reihe von Tönen: *a, h, c, d, e, f, g, a,* welche die weiche oder Moll-Tonleiter genannt wird. Ihr charakteristisches Kennzeichen ist der erste halbe Ton, welcher von der zweiten auf die dritte Stufe fällt.

Diese Tonleiter hat nicht die Vollkommenheit wie die harte, weil ihr der Leitton oder die tonbezeichnende Note fehlt, ohne welche kein Schluß bewirkt werden kann.

Viele Jahrhunderte durch war man gezwungen, sich mit dieser mangelhaften Tonleiter zu behelfen, bis man endlich darauf verfiel, sie mit einem künstlichen Leitton zu versehen.

Um nun diesen zu erhalten, wurde die siebente Stufe um einen halben Ton erhöhet. Weil sich aber dadurch der Uebelstand ergab, daß die Entfernung von der sechsten zur siebenten Stufe einen ganzen und einen halben Ton betrug, so mußte, um die gleichförmige Fortschreitung nicht zu stören, auch die sechste Stufe um einen halben Ton erhöhet werden. Es folgt demnach in dieser abgeänderten Tonleiter nach einem

ganzen Ton, ein halber, dann vier ganze, und wieder ein halber Ton, durch welchen letzten sie zur nämlichen Vollkommenheit, die die harte Tonleiter hat, gebracht worden ist, als: *a, h, c, d, e, fis, gis, a.*

Der zweite halbe Ton ist jedoch nur zufällig, weil er seinen Sitz im Auf- und Absteigen der Leiter verändert. Denn im Herabsteigen, wo man sich der Töne, so wie sie natürlich entsprungen sind, bedient, fällt er zwischen die sechste und fünfte Klangstufe, als: *a, g, f, e, d, c, h, a.* Die Ursache, warum die weiche Tonleiter im Herabsteigen nicht eben so wie im Aufsteigen ausgeübt wird, dürfte wohl hauptsächlich darin liegen, weil im Absteigen das Ohr früher den Eindruck von der harten Tonleiter empfangen würde, ehe es jenen von der weichen empfindet; denn die absteigende Folge *a, gis, fis, e, d, c, h, a* ist bis zum Ton *d* ganz gleichlautend mit der gleichnamigen harten Tonleiter, und nur erst bei dem Tone *c* wird das Gefühl von der weichen Tonleiter rege, wo dagegen im Aufsteigen das Ohr schon bei der dritten Stufe über die Wirklichkeit der weichen Tonleiter außer allem Zweifel ist.

Aus der Vergleichung dieser beiden Tonleitern geht hervor, daß jede derselben fünf ganze und zwei halbe Töne enthält, nur mit dem Unterschiede, daß in der weichen Tonleiter der Sitz der beiden halben Töne auf andere Klangstufen verlegt ist, als in der harten.

Ein ganzer Ton ist die Entfernung von einer Tonstufe zur andern, zwischen welchen sich noch ein

brauchbarer Ton befindet, wie z. B. *c - d* zwischen dem noch *cis* oder *des* liegt.

Obschon diese fünf ganzen Töne von einer und derselben Beschaffenheit zu seyn scheinen, so findet doch in Rücksicht ihrer Größe einiger Unterschied zwischen ihnen statt; denn einige klingen nach unserem Gehör höher als die andern, daher nennt man jene große ganze, und diese kleine ganze Töne. So ist *c - d* ein großer, und *d - e* ein kleiner ganzer Ton; ferner ist *f - g* ein großer, *g - a* ein kleiner, und *a - h* wieder ein großer ganzer Ton.

Den Beweis hiervon zu führen, ist hier nicht an seinem Orte, denn dieser Gegenstand gehört in die Canonik oder mathematische Klanglehre; doch mag statt dessen eine sinnliche Darstellung des wirklichen Unterschiedes, der zwischen einem großen und einem kleinen ganzen Ton vorhanden ist, hier Platz finden.

Man theile z. B. zwei gleich lange und gleichgespannte Saiten, die den Ton *C* angeben, jede in 90 gleiche Theile, und lasse mittelst eines untergesetzten Steges, von der einen 80, und von der andern 81 Theile erklingen, und man wird wahrnehmen, daß 80 Theile einen höheren Ton angeben, als 81, und zwar aus der Ursache, weil 80 Theile ein kürzeres Stück bilden, als 81 derselben. Nun verhält sich aber *d* zu seinem Grundtone *C* der Höhe nach, wie 80 zu 90 Theilen in der Länge, und der Ton *e* gegen *d* wie 81 zu 90, folglich muß auch *d* gegen *c* höher klingen, als *e* gegen *d*. Dieser kleine Unterschied von einem $\frac{1}{90}$ Theilchen wird in der Kunstsprache mit dem Worte Comma, und zwar das syntonische, bezeichnet.

Eben so werden die **halben** Töne in **große** und **kleine** unterschieden. Der **große halbe** Ton ist der kleinste Unterschied zweier Töne auf 2 neben einander liegenden Klangstufen, als: *c-des,* der **kleine halbe** Ton ist der kleinste Unterschied zweier Töne auf einer und derselben Klangstufe, als: *c-cis.* Der große halbe Ton *c-des* klingt nach unserem Gehör höher, als der kleine *c-cis,* und zwar deßwegen, weil sein Saitenmaaß kürzer ist, als das von *cis.* Auch hiervon kann man sich auf folgende Art augenscheinlich überzeugen. Man theilt abermals 2 gleich lange in *C* gestimmte Saiten, eine jede in 400 gleiche Theilchen, und man wird, wenn man so wie oben verfährt, wahrnehmen, daß das Stück, welches 375 solche Theilchen umfaßt, kürzer ist, und einen höheren Ton angibt, als jenes, welches deren 384 enthält. Nun erklingen aber die 375 Theilchen wie *des,* und die 384 wie *cis,* folglich ist *des* gegen *c* höher, als *cis* gegen *c.* Der aus dieser Theilung hervorgehende Unterschied von $\frac{9}{400}$ Theilchen, um welche die *Des*-Saite kürzer ist, als jene des *cis,* wird in der Kunstsprache ***Diesis*** genannt.

Es kommen in der Musik noch viel kleinere Fortschreitungen von einem Tone zum andern vor, als jene ist, die einen kleinen halben Ton beträgt; sie sind jedoch so unbeträchtlich, daß sie auf dem Klavier gar nicht ausgeübt werden können, sondern mit einer und derselben Taste genommen werden müssen, wie z. B. *cis-des;* demohngeachtet aber dürfen sie von Sängern, und von Blas- und Streichinstrumenten nicht wie Töne von ganz gleicher Größe behandelt werden.

Die Folge zweier solchen Töne, welche ihrer Entstehung nach gleichsam wie Viertelstöne zu betrachten sind, wurde von den Alten mit dem Kunstausdrucke enharmonisch bezeichnet. Es ist daher ein enharmonischer oder Viertelston nichts anderes, als die kleinste Entfernung zweier neben einander liegenden Klangstufen von beinahe einer und derselben Tongröße. Obschon in der praktischen Musik dergleichen Fortschreitungen, als *cis-des, dis-es* u. s. w. gewöhnlich wie gleichlautend, und auf dem Klavier als ganz gleichklingend behandelt werden, so ist doch zwischen zwei solchen Tönen ihrem Ursprunge nach eine Verschiedenheit, und zwar dieselbe, welche sich vorhin zwischen dem großen und kleinen halben Ton in Ansehung ihrer Höhe gezeigt hat.

Die Ursache, warum die Töne *cis-des, dis-es, eis-f, fis-ges,* u. s. w. auf dem Klavier als rein gleichklingend behandelt werden, liegt darin, weil das Klavier so beschaffen ist, daß nicht jedem dieser Töne eine ihm eigenthümliche Taste angewiesen werden kann, wodurch die Nothwendigkeit entstanden ist, einigen Tönen von ihrer ursprünglichen Reinheit bald in der Höhe, bald in der Tiefe, etwas zu entziehen, durch welches Verfahren sie bis in den Einklang zusammengerückt worden sind.

Da alle diese ihrer Größe nach verschiedenen Töne auf dreierlei Art innerhalb der Grenzen eines Grundtones und seiner Oktave sich zusammenreihen lassen, so entstehen dadurch auch dreierlei Klanggeschlechter, das ist, drei verschiedene Arten von Tonreihen oder Tonleitern.

Bilden sich durch die Zusammenreihung solche Klangstufen, die aus ganzen und großen halben Tönen

bestehen, so heißt es das **diatonische Klanggeschlecht**. Von dieser Beschaffenheit sind die am Anfange dieses Absatzes schon erklärte harte Tonleiter *C*, und die von ihr abstammende weiche Tonleiter *A*, welche Letztere, weil sie ursprünglich aus eben denselben Haupttönen besteht, wie die Erstere, mit ihr in einer engen Verwandtschaft ist, und deßhalb eine **verwandte** Tonleiter von jener heißt, und mit ihr auch eine gleiche wesentliche Vorzeichnung erhält. Diese beiden Tonleitern heißen **Haupt-, Ursprungs-** oder **natürliche Tonleitern**, weil alle die übrigen in unser heutiges Musiksystem nach und nach aufgenommenen, sowohl harten als weichen Tonleitern, ihnen auf andern Klangstufen ähnlich gemacht, oder nachgebildet worden sind, und deßhalb **nachgeahmte, transponirte** (versetzte) oder auch **Nebentonleitern** genannt werden. Um nun eine vollkommene Aehnlichkeit mit der natürlichen Tonleiter zu erhalten, war kein anderes Verfahren nothwendig, als den Sitz der halben Töne auf eben dieselben Klangstufen zu übertragen, auf welchen sie sich in den Ursprungs-Tonleitern befinden, wobei bald einer, bald mehrere Töne, entweder durch Erhöhung oder Erniedrigung verändert werden mußten. So muß, wenn z. B. der fünfte Ton der harten Tonleiter *C*, nämlich *g*, zum Grundton ebenfalls einer harten Tonleiter angenommen wird, die siebente Stufe *f* mittelst eines Kreuzes in *fis* verwandelt werden, damit diese Stufe von der sechsten eine eben so weite Entfernung erhalte, als wie in der harten Tonleiter *C*.

Eben so verhält es sich, wenn der vierte Ton *F*, als Grundton einer harten Tonleiter angenommen wird, wo die vierte Stufe *h*, weil sie mit dem vorhergehenden *a*, die Größe eines ganzen Tones enthält, um einen kleinen halben Ton mittelst eines *b*, erniedriget werden muß, um der Tonleiter *c* vollkommen gleich zu seyn.

Auf diese Weise können nicht nur alle Haupttöne, sondern auch alle einfach erhöhten und erniedrigten Nebentöne, zu Grundtönen, sowohl harter als weicher Tonleitern angenommen werden. Bei mehreren dieser erhöhten und erniedrigten Töne, wenn sie als Grundtöne einer harten oder weichen Tonleiter angenommen werden, wird es nothwendig, bisweilen, um die Gleichförmigkeit mit der ursprünglichen Tonleiter zu erhalten, eine Stufe um zwei kleine halbe Töne zu erhöhen oder zu erniedrigen, welcher Fall sich schon ereignet, wenn *gis* und *fes* Grundtöne einer harten Tonleiter seyn sollen.

So entstand dann nach und nach die bedeutende Anzahl von Nebentönen, mit welchen unsere heutige Musik bereichert, und dadurch in Stand gesetzt ist, manigfaltigere Empfindungen auszudrücken, als es sonst der alten Musik mit ihrem kleinen Vorrath von Tönen möglich war.

Da nun die sieben Haupttöne mit ihren 7 einfach erhöhten, und 7 einfach erniedrigten Nebentönen eine Summe von 21 Tönen ausmachen, wovon jeder als Grundton einer harten und weichen Tonleiter angenommen werden kann, so folgt daraus, daß es 21 harte, und eben so viele weiche, in Allem 42 Tonleitern geben müsse.

Da aber viele dieser Tonleitern wegen der Menge der Versetzungszeichen, die sie erheischen, in der Ausführung zu schwierig, und mehrere Töne als gleichlautend in unserem Tonsystem angenommen sind, so hat man sie auf 15 harte und 15 weiche beschränkt, welche No. 23 in der Ordnung aufgeführt sind, wie sie durch Annehmung mehrerer Versetzungszeichen sich immer mehr und mehr rücksichtlich der Verwandtschaft von der Ursprungs-Tonleiter entfernen.

Wenn zwischen jedem ganzen Ton der diatonischen Tonleiter *C dur*, ein kleiner halber Ton eingeschaltet wird, so entsteht durch diese Zusammenstellung der Haupttöne mit ihren erhöhten Nebentönen innerhalb der Grenzen einer Oktave ein neues Klanggeschlecht, welches das chromatische, oder bestimmter, das diatonisch-chromatische genannt wird, weil darin nicht nur die Folge von kleinen halben Tönen, sondern auch die zwei, der diatonischen Leiter eigenthümlichen großen halben Töne enthalten sind.

Ferner kommt die diatonisch-chromatische Tonleiter noch zum Vorschein, wenn zwischen jedem ganzen Tone ein großer halber Ton eingeschaltet wird.

Werden diese beiden chromatischen Tonleitern zwischen den Grenzen einer Oktave in eine einzige zusammengesetzt, so entsteht das dritte Klanggeschlecht, welches das diatonisch-chromatisch-enharmonische genannt wird, weil in einer solchen Tonreihe nicht nur große und kleine halbe, sondern auch Viertelstöne enthalten sind. No. 24 enthält die Darstellung dieser beiden Klanggeschlechter.

Die Bildung der letzteren Tonreihe, oder Klanggeschlechtes kann auch noch auf die Art geschehen, daß aus demselben die zwei diatonischen Klangstufen gänzlich wegbleiben, und dagegen nur kleine halbe und Viertelstöne zum Vorschein kommen. Dieses wird bewirkt, wenn man mit der *C dur*-Tonleiter die von *Cis dur* und *Ces dur* verbindet, wodurch noch vier andere enharmonische Klangstufen entstehen, nämlich: *e*-*fes* *eis*-*f*, *h*-*ces*, und *his*-*c*.

Weil aber durch das Hinzukommen dieser 4 Klangstufen das Leiterförmige der Tonreihe gestört werden würde, indem in der Tonfolge *e*, *eis*, *fes*, *f*, und *h*, *his*, *ces*, *c*, das *fes* und *ces* tiefer seyn würden, als *eis* und *his*, ohngeachtet jene auf höhere Klangstufen zu stehen kommen, so muß entweder *eis* und *his*, oder *fes* und *ces* übersprungen werden. In diesem Falle würde eine solche Tonleiter nur eine chromatisch-enharmonische heißen, und die Gestaltung wie bei No. 25 haben.

Hierzu bemerken wir noch, daß sie in den Tonstücken niemals in der Vollständigkeit, so wie die diatonische und chromatische Tonleiter, sondern nur theilweise, als enharmonische Verwechslung angewendet wird.

X.
Tonarten; ihre Verwandtschaft.

Wenn die Töne einer Tonleiter, es sey eine harte oder weiche (jedoch nicht bloß in stufenweiser Ordnung betrachtet) als Haupt- oder Grundstoff zur Verfertigung eines Tonstückes gewählt werden, so bilden sie dadurch gleichsam einen engen Verein, oder eine Familie, welche man Tonart nennt, weil sie alle von einem, und zwar von dem ersten Tone der Tonleiter entspringen, und daher mit diesem und auch unter sich selbst, wie die Glieder einer Familie in einer Verwandtschaft stehen. Alle übrigen Töne, welche mit ihnen in keiner so nahen Verwandtschaft sind, als sie selbst unter einander haben, sind als fremdartige Glieder von dieser Familie ausgeschlossen. So ist z. B. der Ton *fis* der Tonart *C* nicht angehörig, weil er seinen Ursprung nicht von dem Grundton *C*, sondern von dem Tone *G* herleitet. Eben so verhält es sich mit dem Tone *B*, welcher der Tonart *C* nicht minder fremd ist, weil er nicht von diesem, sondern vom Tone *F* erzeugt wird.

Da nun die Töne einer jeden Tonleiter als Hauptstoff zur Verfertigung eines Tonstückes angenommen werden können, so entstehen dadurch auch so viele Tonarten oder Tonfamilien, als es harte und weiche Tonleitern gibt, und man unterscheidet sie demnach in harte oder Dur- und in weiche oder Moll-Tonarten, deren Gesammtzahl sich gleichfalls auf 30 beläuft.

In früheren Zeiten waren nicht mehr als 24 Tonarten, und zwar 12 harte und 12 weiche im Gebrauche, und zwar aus dem Grunde, weil auf dem Klavier in dem Raume einer Oktave nur 12 verschiedene Töne liegen, von denen jeder als Grundton sowohl einer harten, als auch weichen Tonart angenommen worden ist. Es sind daher die Tonarten ***Fis dur*** mit ***Ges dur***, ***Cis dur*** mit ***Des dur***, ***Ces dur*** mit ***H dur***, dann ***Dis moll*** mit ***Es moll***, ***Ais moll*** mit ***B moll***, und ***Gis moll*** mit ***As moll*** als gleichlautend angesehen worden, weil deren Grundtöne auf dem Klavier mit einer und derselben Taste gegriffen werden.

So wie die Töne in Rücksicht ihres Ursprunges von einem Grundtone in einer näheren oder entfernteren Verwandtschaft mit ihm stehen, so haben auch die Tonarten bald eine nähere, bald eine entferntere Verwandtschaft unter einander. Um nun sogleich wissen zu können, ob eine Tonart mit einer andern nahe oder entfernt verwandt sey, mag Folgendes zur Richtschnur dienen: Jemehr Töne eine Tonart mit einer andern gemeinschaftlich hat, desto näher ist sie mit derselben verwandt, und im Gegentheile, je weniger Töne beide mit einander gemein haben, desto entfernter ist der Grad ihrer Verwandtschaft. So hat z. B. ***G dur*** alle Töne mit ***C dur*** gemein bis auf den Ton ***fis***, uud ***F dur*** alle bis auf den Ton ***b***, daher sind auch diese beiden Tonarten mit ***C dur*** am nächsten verwandt.

Da es zweierlei Tonarten, nämlich harte und weiche gibt, so entstehen dadurch vier Arten der Verwandtschaft, und zwar:

1tens. Die Verwandtschaft einer harten Tonart mit einer andern harten.

2tens. Die Verwandtschaft einer harten mit einer weichen.

3tens. Die Verwandtschaft einer weichen Tonart mit einer andern weichen, und endlich

4tens. Die Verwandtschaft einer weichen mit einer harten Tonart.

Eine jede dieser Verwandtschaften theilt sich in zwei Linien oder Zweige, nämlich: in die aufsteigende und absteigende Linie; die Linien aber theilen sich wieder in mehrere Grade, welche durch die Folge der Ober- und Unterquinten bestimmt werden. Es ist hierbei zu bemerken, daß die aufsteigende Linie vor der absteigenden den Vorzug behauptet. Aus dieser Ursache wird man z. B. bei einem Tonstück in *C dur*, wenn man neben der herrschenden Tonart noch andere hören lassen will, sich eher nach *G dur*, als nach *F dur* wenden, weil die erstere Tonart mit *C dur* im ersten Grade aufsteigender Linie, die letztere aber, obschon auch im ersten Grade, doch nur in absteigender Linie verwandt ist.

Will man nun erforschen, im wievielsten Grade eine harte Tonart mit einer andern harten verwandt ist, so verfährt man auf folgende Art: Man setzt die Stammtonart *C* in die Mitte, und schreibt die aufwärts folgenden Quinten bis zur Tonart, deren Verwandtschaft man erfahren will, darüber, und eben so die abwärts folgenden darunter, als:

Grad.	
7. *Cis dur*	Aufsteigende Linie.
6. *Fis dur*	
5. *H dur*	
4. *E dur*	
3. *A dur*	
2. *D dur*	
1. *G dur*	

C dur.	
1. *F dur*	Absteigende Linie.
2. *B dur*	
3. *Es dur*	
4. *As dur*	
5. *Des dur*	
6. *Ges dur*	
7. *Ces dur*	

Daraus ist zu ersehen, daß mit *C dur* die Tonart *G dur* im ersten, und *Cis dur* im siebenten Grade aufsteigender Linie, dann *F dur* ebenfalls im ersten, und *Ces dur* im siebenten Grade, jedoch absteigender Linie, verwandt ist. Nicht minder sind zu erkennen die Verwandtschafts-Grade zwischen einer Tonart der absteigenden Linie und einer andern der aufsteigenden, und umgekehrt, wie z. B. zwischen *Des dur* und *Fis dur*; indem man von *Des* bis zur Stammtonart *C*, und von da bis *Fis dur* die Quinten abzählt, welche demnach eine Entfernung von 11 Graden zwischen diesen beiden Tonarten ausmachen. Die Anwendung hiervon

auf die übrigen Verwandtschaftsarten wird jeder von selbst leicht machen.

Verfahrungsweise zur Erforschung des Verwandtschafts-Grades einer harten Tonart mit einer weichen.

Grad.

8.	*Ais moll*	Aufsteigende Linie.
7.	*Dis moll*	
6.	*Gis moll*	
5.	*Cis moll*	
4.	*Fis moll*	
3.	*H moll*	
2.	*E moll*	
1.	*A moll*	

C dur.

1.	*A moll*	Absteigende Linie.
2.	*D moll*	
3.	*G moll*	
4.	*C moll*	
5.	*F moll*	
6.	*B moll*	
7.	*Es moll*	
8.	*As moll*	

Bestimmung der Verwandtschafts-Grade einer weichen Tonart mit einer andern weichen.

Grad.

7.	*Ais moll*	Aufsteigende Linie.
6.	*Dis moll*	
5.	*Gis moll*	
4.	*Cis moll*	
3.	*Fis moll*	
2.	*H moll*	
1.	*E moll*	

A moll.

1.	*D moll*	Absteigende Linie.
2.	*G moll*	
3.	*C moll*	
4.	*F moll*	
5.	*B moll*	
6.	*Es moll*	
7.	*As moll*	

Verwandtschaftsgrade einer weichen Tonart mit einer harten.

Grad.		
8.	*Cis dur*	
7.	*Fis dur*	
6.	*H dur*	
5.	*E dur*	Aufsteigende Linie.
4.	*A dur*	
3.	*D dur*	
2.	*G dur*	
1.	*C dur*	

A moll.		
1.	*C dur*	
2.	*F dur*	
3.	*B dur*	
4.	*Es dur*	Absteigende Linie.
5.	*As dur*	
6.	*Des dur*	
7.	*Ges dur*	
8.	*Ces dur*	

Will man noch entferntere Grade der Verwandtschaft erforschen, als in den so eben dargestellten Tafeln enthalten sind, so hat man entweder aufsteigend oder absteigend, je nachdem der Fall ist, so viele Quinten anzureihen, als deren, bis man zu der verlangten Tonart gelangt, nöthig sind. Wollte man z. B. wissen, im wievielsten Grade *Dis dur* und *Fes dur* mit *C dur* verwandt sind, so hat man im ersten Falle noch die

Quinten *Gis* und *Dis* über das *Cis* zu setzen, und im zweiten, unter das *Ces* noch die Quinte *Fes* hinzuzufügen, und es ergibt sich, daß *Dis dur* im zehnten Grade aufsteigender, und *Fes dur* im neunten absteigender Linie mit *C dur* verwandt ist.

Auch läßt sich die nähere oder entferntere Verwandtschaft der Tonarten unter einander aus der Anzahl der vorgezeichneten Versetzungszeichen erkennen. So sind z. B. *H dur* und *Des dur* im fünften Grade mit *C dur* verwandt, indem ersteres fünf Kreuze, und letzteres eben so viele *b* zur Vorzeichnung hat. Ueberhaupt ist zu bemerken, daß in aufsteigender Linie mit jedem zunehmenden ♯, und in absteigender mit jedem hinzukommenden *b*, sich die Verwandtschaft um einen Grad entfernt.

Obschon die in die heutige Musik aufgenommenen Tonarten sich durch ä u ß e r e Kennzeichen hinlänglich von einander unterscheiden, so hat doch jede derselben insbesondere noch ein i n n e r e s Merkmal, oder einen eigenthümlichen Charakter, wodurch sie von den übrigen unterschieden, und zum Ausdruck einer gewissen Empfindung oder Leidenschaft vorzugsweise geeignet ist.

XI.

Kirchentonarten.

Unter dieser Benennung werden diejenigen Tonarten verstanden, welche von den ältesten Zeiten des Christenthums bis zum 17ten Jahrhundert den für den Gottesdienst bestimmten Gesängen und Musikstücken zum Grunde gelegt worden sind.

Da diese Tonarten im Grunde nichts anderes sind, als jene der alten Griechen, welche sich von ihnen auf die Römer, und von diesen auf uns fortgepflanzt haben, so ist es nothwendig, von der Beschaffenheit der griechischen Tonarten in der Kürze einiges zu erwähnen.

Die Griechen legten ihren Tonarten verschiedene Benennungen nach den Provinzen bei, in welchen diese oder jene Tonart als die herrschendste oder gebräuchlichste ihren kriegerischen und heiligen Gesängen zum Grunde gelegt worden war. Es ist ferner zu bemerken, daß jede ihrer Tonarten sich nie weiter, als bis zur Oktave ihres Grundtones erstreckte, und daß sie selbst ihr Tonsystem in der Höhe nicht über den Ton, der unserem heutigen $\overline{a}$ gleich ist, ausgedehnt haben. Es sind deren sechs, welche Haupt- oder authentische Tonarten genannt wurden, als: die Jonische, Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische und Aeolische, welche No. 26 in unserer heutigen Notenschrift nach ihrer Höhe und Tiefe, die sie umfaßten, dargestellt sind.

Bei Untersuchung dieser Tonarten entdeckt sich zwischen ihnen keine andere wesentliche Verschiedenheit, als daß die beiden halben Töne in jeder dieser Tonreihen immer auf andere Klangstufen fallen, welches die darüber gezogenen Bogen zu erkennen geben. Ferner wird man wahrnehmen, daß die Jonische und Aeolische Tonart gerade diejenigen sind, welche man in unser heutiges Musiksystem übertragen hat; indem in der ersteren die beiden halben Töne eben so wie in unserer *C dur*-Tonleiter zwischen die dritte und vierte, dann zwischen die siebente und achte Stufe fallen, in der zweiten aber, wie in der natürlichen *A moll*-Tonleiter, zwischen die zweite und dritte, dann fünfte und sechste zu stehen kommen.

Aus den obigen sechs Haupttonarten bildeten die Griechen noch sechs andere, welche sie Plagialische, das ist abgeleitete, nannten, weil sie aus den authentischen entsprungen sind. Der Unterschied zwischen einer authentischen und ihrer Plagialtonart bestand darin, daß der letzteren Tonreihe mit der Unterquarte anfing, und bis zu ihrer Oktave sich erstreckte, wobei der Grundton der Haupttonart in die Mitte zu stehen kam, und die Melodie auch jederzeit mit demselben geschlossen werden mußte. Die Benennung erhielten die Plagialtonarten von den authentischen, indem ihnen das Wort *hypo*, welches unter oder unten heißt, vorgesetzt wurde. Man sehe No. 27.

Die darin vorkommenden ganzen Noten bezeichnen die Grundtöne der authentischen Tonarten, aus welchen die Plagialischen entsprungen sind.

Aus diesen erwähnten 12 Tonarten hat der Mayländische Bischof Ambrosius im 4ten Jahrhundert die folgenden 4 authentischen: die Dorische Phrygische, Lydische und Mixolydische, zum Gebrauch des Choralgesanges bestimmt. Gegen Ende des 6ten Jahrhunderts aber verbesserte Pabst Gregor der Große nicht nur den Choralgesang, sondern führte auch noch folgende 4 Plagialtonarten, als: die Hypodorische, Hypophrygische, Hypolydische und Hypomixolydische für denselben ein, welche sämmtliche Tonarten seit dieser Zeit die acht Kirchentöne genannt wurden.

XII.
Takt überhaupt.

Wenn eine Melodie unserem Ohre faßlich und verständlich seyn, und in uns eine bestimmte Empfindung erregen soll, so ist es nothwendig, daß die Töne in gleichförmig getheilten Zeitabschnitten sich fortbewegen.

Weil aber eine Melodie nicht immer aus Tönen oder Noten von gleicher Dauer besteht, sondern der Manigfaltigkeit wegen auch Töne von verschiedener, das ist, bald längerer, bald kürzerer Dauer erfordert,

so folgt daraus, erstens: daß in einem solchen gleichförmig getheilten Zeitabschnitte nicht immer eine gleiche Anzahl von Noten vorgetragen werden kann; zweitens, daß, je weniger Noten darin enthalten sind, eine um so längere Dauer jede derselben benöthiget, und je größer ihre Anzahl ist, um so kürzer auch ihre Dauer seyn müsse. Es ist demnach der Takt in der Musik ein gewisser Maaßstab, nach welchem bestimmt wird, wie lang oder kurz eine Note im Vergleich gegen andere zu dauern hat.

Weil aber diese Zeitabschnitte äußerlich mit senkrecht durch den Notenplan gezogenen Strichen, die man Taktstriche nennt, angedeutet werden, so verbindet man mit dem Ausdrucke Takt auch noch einen andern Begriff, und versteht darunter alle Noten und Pausen, welche zwischen zwei solchen Taktstrichen enthalten sind.

Allein dieser Begriff schreibt sich erst von jener Zeit her, wo die Taktstriche, welche den früheren Tonstücken gänzlich mangelten, eingeführt wurden. Ein Teutscher, Namens Prätorius, soll sich ihrer zu Anfang des 17ten Jahrhunderts zuerst bedient haben.

Die Dauer, welche ein solcher Takt zum Vortrage der in ihm enthaltenen Noten erfordert, wird daher als der längste Zeitabschnitt angenommen. Dieser zerspaltet sich in mehrere gleiche Zeiträume, welche Takttheile oder auch Taktzeiten heißen.

Ein Takttheil zerfällt wieder in zwei Hälften, welche man Taktglieder nennt. Ein Taktglied

theilt sich abermals in zwei Taktnoten, eine Taktnote in noch zwei kleinere Zeittheile, und so weiter bis zur kleinsten Notengattung.

Diese Gleichförmigkeit, welche sich in allen diesen gegen einander abgemessenen größeren und kleineren Zeitabschnitten äußert, ist noch nicht die alleinige Wesenheit des Taktes, sondern unser Gefühl läßt uns unwillkührlich noch eine andere Eigenthümlichkeit bemerken, nämlich, daß der erste Zeittheil in einem jeden Takte ein besonderes inneres Gewicht habe, welches dem unmittelbar darauf folgenden nicht eigen ist. Diese gleichartigen Zeitlängen in Vereinigung mit der regelmäßig abwechselnden Folge eines größeren und geringeren Gewichtes machen das eigentliche Wesen des Taktes aus, welches unter dem Ausdrucke Rhythmus begriffen wird. Da jedoch der Rhythmus in dem hier gebrauchten Sinne sich nur auf die Gliederung der einzelnen Takte bezieht, so kann man ihn füglich den kleinen oder kurzen Rhythmus nennen, um ihn von einem andern zu unterscheiden, welcher in der Symetrie einer bald geraden, bald ungeraden Anzahl von Takten besteht, und der größere oder längere Rhythmus heißt. Dieser Gegenstand gehört jedoch in das Gebiet der Tonsetzkunst.

Die durch ihre innere Gewichtigkeit hervortretenden Takttheile werden schwere, und die andern leichte Zeiten genannt; auch bedient man sich dafür der Ausdrücke gute und schlechte, starke und schwache, lange und kurze Zeit.

Diese Verschiedenheit der Takttheile pflegt man durch ein äußeres Zeichen bemerkbar zu machen, welches im Niederlassen und Aufheben der Hand besteht, daher der schwere Takttheil auch Niederschlag, und der leichte Aufschlag genannt wird.

Wenn nun ein Takt aus zwei Takttheilen oder Zeiten besteht, so ist der erste der schwere, und der zweite der leichte. Besteht er aber aus drei Theilen, so ist der erste der schwere, und die beiden übrigen sind die leichten.

Dieser Unterschied des inneren Gewichtes äußert sich nicht nur in den Takttheilen, sondern auch in den Taktgliedern, Taktnoten, und in den noch weiter zerspaltenen Zeittheilchen. So ist von zwei Taktgliedern das erste ebenfalls schwerer als das zweite u. s. w.

Da ein Takt entweder aus einer geraden oder ungeraden Anzahl von Takttheilen besteht, so stammt daher auch die Haupteintheilung des Taktes in den geraden, und den ungeraden oder Trippeltakt.

Eine zweite Eintheilung des Taktes entsteht dadurch, daß man, um die vielen Taktstriche zu vermeiden, zwei oder mehrere Takte durch Auslassung eines oder mehrerer Taktstriche in einen einzigen zusammenzieht. Diesem Verfahren zufolge zerfällt der Takt noch in den einfachen und den zusammengesetzten.

Weil aber das Auslassen der Taktstriche nicht nur bei dem einfachen geraden, sondern auch bei dem einfachen ungeraden Takte statt finden kann, so ergibt sich von selbst noch eine Eintheilung, nämlich: in den einfachen geraden und ungeraden, dann in

den zusammengesetzten geraden und ungeraden Takt.

Da ferner die Takttheile durch Notengestalten von verschiedener Geltung, das ist, durch ganze, halbe, Viertel- und auch Achtelnoten vorgestellt werden können, so entstehen dadurch wieder verschiedene Unterarten, von denen jede einzeln besprochen werden wird.

Zur Bezeichnung aller dieser verschiedenen Taktarten bedient man sich theils einer großen Ziffer, theils eines ganzen oder halben Zirkels, mit und ohne Durchschnitt, und größtentheils der Bruchzahlen.

Wenn demnach eine Taktart z. B. mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{2}{4}$ angezeigt wird, so deutet der Zähler dieser Brüche die Zahl der Takttheile, der Nenner aber die Notengattung an, in welcher sie vorgestellt sind. So sind im $\frac{3}{2}$ Takte drei Takttheile von der Geltung einer halben Note, und im $\frac{2}{4}$ Takte zwei Takttheile von der Geltung einer Viertelnote enthalten.

XIII.

Taktarten insbesondere.

Einfache Taktarten.

A. Gerade Taktarten.

Unter dieser Benennung werden diejenigen Taktarten begriffen, bei welchen die guten Takttheile mit den schlechten an der Zahl gleich sind, oder worin eben so viele Aufschläge als Niederschläge enthalten sind. Befindet sich nun in einer solchen Taktart nur ein guter und ein schlechter Takttheil, so wird sie eine einfache gerade Taktart genannt. Von dieser Art sind:

1. Der Zweieintel- oder große *Allabreve*-Takt. Zu seiner Darstellung bedient man sich verschiedener Zeichen. Diese sind: entweder ein Zirkel, der bald durchschnitten und bald auch undurchschnitten vorkommt, ○ (|); oder die durchschnittene Ziffer $\not{2}$, auch zuweilen ohne Durchschnitt 2, oder die Bruchzahl $\frac{2}{1}$. Nicht selten findet man ihn auch durch das 𝄵 vorgestellt. Die ganzen Noten bezeichnen die Takttheile, die halben Noten die Taktglieder, und die Viertel die Taktnoten. Er wird heut zu Tage sehr selten angewendet; desto gebräuchlicher aber ist:

2. Der Zweizweitel- oder kleine *Allabreve*-Takt, dessen Bezeichnung die durchschnittene Ziffer 2, welche er mit dem großen *Allabreve*-Takt gemein hat, oder die Bruchzahl $\frac{2}{2}$, oder auch ein durchschnittener Halbzirkel ₵ ist. Er unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, daß seine Takttheile statt durch ganze Noten, mit halben, die Taktglieder aber mit Viertelnoten u. s. w. dargestellt werden. Ein ihm ähnlicher Takt ist:

3. Der Zweivierteltakt $\frac{2}{4}$, dessen Takttheile durch Viertelnoten, die Taktglieder durch Achtel u. s. w. ausgedrückt werden. Aus den Beispielen No. 28 ist auf den ersten Blick zu erkennen, daß zwischen diesen drei einfachen geraden Taktarten kein anderer Unterschied ist, als der, welcher sich zwischen den verschiedenen Notengestalten, unter welchen ihre Takttheile dargestellt sind, äußert. So ist z. B. eine Viertelnote im $\frac{2}{4}$ Takte in der Dauer nicht kürzer, als eine ganze Note im $\frac{2}{1}$ Takte, weil erst durch die hinzukommende Tempobezeichnung bestimmt werden kann, wie lange ein Takttheil an und für sich zu dauern hat. Dasselbe ist auch auf die weiter unten vorkommenden Taktarten leicht anzuwenden.

Die alten Tonsetzer bedienten sich auch sehr häufig eines $\frac{2}{8}$ und $\frac{2}{16}$ Taktes, die aber heut zu Tage gänzlich außer Gebrauch gesetzt sind.

B. Ungerade Taktarten.

Unter einem ungeraden Takte versteht man jenen, dessen gute Taktheile oder Zeiten mit den schlechten an der Zahl ungleich sind, oder welcher mehr Aufschläge als Niederschläge enthält. Wenn jedoch der Niederschläge nur einer und der Aufschläge zwei sind, so wird er in diesem Falle ein **einfacher ungerader Takt** genannt. Von dieser Art sind:

1. Der **Dreieinteltakt**, welchen die alten Tonsetzer mit einem Zirkel, der in der Mitte einen Punkt hat ⊙, oder so (|)3, oder auch nur mit der Bruchzahl $\frac{3}{1}$ zu bezeichnen pflegten, aus welcher letzteren Bezeichnung man zugleich erkennt, daß seine Taktheile durch ganze Noten ausgedrückt werden. Die heutige Musik hat ihn beinahe ganz außer Gebrauch gesetzt.
2. Der **Dreizweiteltakt**, dessen Bezeichnung $\frac{3}{2}$ ist, besteht wie der vorige aus drei Hauptzeiten, welche durch halbe Noten vorgestellt werden. In den alten Tonschriften findet man diese Taktart auch mit einem halben Zirkel, der in der Mitte einen Punkt hat Ͼ, vorgezeichnet.
3. Der **Dreiviertelakt**, einer der gebräuchlichsten Trippeltakte unserer Zeit, hat zu seiner Vorzeichnung die Bruchzahl $\frac{3}{4}$, und jeder seiner drei Takttheile die Dauer einer Viertelnote.
4. Der **Dreiachteltakt**, dessen Bezeichnung $\frac{3}{8}$ ist, unterscheidet sich von dem vorigen nur dadurch, daß seine Takttheile durch Achtelnoten vorgestellt

werden. Bei No. 29 sind diese vier Taktarten im Vergleiche gegen einander zu sehen.

Des veralteten $\frac{3}{16}$ Taktes, worin die Sechszehntel-Noten Takttheile vorstellen, soll bloß deßwegen erwähnt werden, weil es ehedem gebräuchlich war, Tonstücke damit zu bezeichnen.

Zusammengesetzte Taktarten.

Da diese Taktarten, wie bereits schon erwähnt worden, durch Auslassung eines oder auch mehrerer Taktstriche entstehen, wodurch zwei oder mehrere Takte in der Form eines einzigen Taktes dargestellt werden, so folgt hieraus, daß ein zusammengesetzter Takt eben so viele Takttheile oder Hauptzeiten enthalten muß, als die mehreren einfachen Takte zusammen, aus welchen er entstanden ist. Auch findet darinn dasselbe Verhältniß in Rücksicht der größeren oder geringeren Gewichtigkeit der Takttheile statt; denn derjenige Takttheil, welcher im einfachen Takte der schwere ist, bleibt es auch im zusammengesetzten, und die zuvor leichten Takttheile bleiben es auch in der Zusammenziehung.

A. Zusammengesetzte gerade Taktarten.

Sie entstehen, wenn der zwischen zwei zweitheiligen Takten sich befindliche Taktstrich ausgelassen, und beide in einen einzigen vereint werden. Dahin gehören:

1. Der Vierzweitel= oder große ganze Takt, welcher mit $\frac{4}{2}$, oder auch nach alter Art mit einem undurchstrichenen ganzen Zirkel ○ vorgestellt wird. Er entsteht durch die Zusammenziehung zweier Zweizweiteltakte, und enthält demnach vier Takttheile in der Gestalt der halben Noten, wovon der 1te und 3te die schweren, der 2te und 4te aber die leichten sind; daher zwei Niederschläge und eben so viele Aufschläge.

2. Der Vierviertel= oder kleine ganze Takt, dessen Bezeichnung $\frac{4}{4}$ oder *C* ist, und welcher aus zwei zusammengezogenen Zweiviertelt akten besteht, enthält ebenfalls zwei gute und zwei schlechte Takttheile, deren jeder die Dauer einer Viertelnote hat. Er ist unter den heutigen Taktarten einer der gebräuchlichsten. No. 30 zeigt sein Verhältniß gegen den Vierzweiteltakt.

Auf gleiche Weise können die beiden veralteten Taktarten, nämlich der $\frac{2}{8}$ und $\frac{2}{16}$ Takt, in zusammengesetzte, und zwar: ersterer in einen $\frac{4}{8}$, und letzterer in einen $\frac{4}{16}$ Takt umgestaltet werden. Ihr Verhältniß zu den beiden vorigen wird jeder von selbst leicht finden.

B. Zusammengesetzte ungerade Taktarten.

Werden zwei dreitheilige Takte durch Auslassung des dazwischen stehenden Taktstriches in einen zusammengezogen, so bildet sich dadurch ein sechstheiliger Takt, worinn der 1te und 4te Theil die guten, der 2te, 3te, 5te und 6te die schlechten Takttheile sind.

1. Der Sechszweiteltakt $\frac{6}{2}$, welcher aus zwei zusammengezogenen $\frac{3}{2}$ Takten besteht, und in den heutigen Tonstücken kaum mehr zum Vorschein kommt.
2. Der Sechsvierteltakt, der durch Vereinigung zweier $\frac{3}{4}$ Takte gebildet wird, und mit dem vorhergehenden von gleicher Beschaffenheit ist.
3. Auf gleiche Weise entsteht durch die Zusammenziehung zweier $\frac{3}{8}$ Takte der so bekannte und gebräuchliche Sechsachteltakt, der mit der Bruchzahl $\frac{6}{8}$ bezeichnet wird. Daß auch die zusammengesetzten ungeraden Taktarten sich eben so gegeneinander verhalten, wie ihre einfachen, zeigt No. 31.

Hierher kann auch noch der Sechssechszehnteltakt $\frac{6}{16}$, welcher aus zwei zusammengezogenen $\frac{3}{16}$ Takten entspringt, gerechnet werden, der aber eben so wie seine einfache Taktart unter die gänzlich veralteten gehört.

Noch gibt es zusammengesetzte Taktarten, welche durch die Vereinigung dreier dreitheiligen Takte in einen einzigen ihr Daseyn erhalten. Von dieser Art sind:

1. Der Neunzweiteltakt $\frac{9}{2}$ aus drei $\frac{3}{2}$ Takten bestehend.
2. Der Neunvierteltakt $\frac{9}{4}$ aus drei $\frac{3}{4}$ Takten gebildet.
3. Der Neunachteltakt $\frac{9}{8}$ aus drei $\frac{3}{8}$ Takten zusammengesetzt.
4. Der Neunsechszehnteltakt $\frac{9}{16}$, aus drei $\frac{3}{16}$ Takten zusammengefügt. In diesen Taktarten sind der 1te, 4te und 7te Takttheil die schweren, und alle übrigen die leichten.

Hievon ist der $\frac{9}{8}$ Takt heut zu Tage am gebräuchlichsten. Das Beispiel No. 32 enthält eine Darstellung dieser Taktarten in Noten.

Endlich können auch vier dreitheilige Takte in einen zusammengefügt werden. Daraus entsteht:

1. Der ehedem gebräuchliche Zwölfvierteltakt $\frac{12}{4}$, welcher vier $\frac{3}{4}$ Takte in sich enthält.
2. Der itzt noch übliche Zwölfachteltakt $\frac{12}{8}$, aus vier $\frac{3}{8}$ Takten bestehend, und
3. Der schon veraltete $\frac{12}{16}$, aus vier $\frac{3}{16}$ Takten zusammengefügt. In allen diesen Taktarten findet man 4 gute, und 8 schlechte Takttheile.

Man kann diese Taktarten auch füglich doppelt-zusammengesetzte nennen, weil eine jede derselben aus zwei schon einmal zusammengesetzten Takten besteht. So begreift der $\frac{12}{4}$ Takt zwei $\frac{6}{4}$ Takte, und der $\frac{12}{8}$ Takt zwei $\frac{6}{8}$ Takte u. s. w. in sich. Das Beispiel Nro. 33. stellt sie in Noten dar.

Einige Tonsetzer, sowohl älterer als neuerer Zeit, haben es sogar versucht, sich eines fünftheiligen Taktes zu bedienen; allein dieser Versuch fand weder Aufnahme noch Nachahmung, und ist als eine Erscheinung vorübergegangen. Und in der That findet man bei genauer Prüfung einer solchen Taktart, daß sie eine Zwitterart ist, und unter keine Taktart, sie sey gerade oder ungerade, einfach oder zusammengesetzt, gebracht werden kann; denn sie bleibt ewig unsymetrisch und hinkend, und ist des angenehmen Reizes beraubt, welchen der Rhythmus gewährt. Es ist

eine nicht zu bestreitende Wahrheit, daß ein richtig gebildetes Tongefühl sich nur dann zufrieden stellt, wenn es in einem Tonstücke eine gleichförmig abwechselnde Folge entweder eines schweren und eines unmittelbar darauf folgenden leichten Takttheiles, oder aber eines schweren und zweier darauf folgenden leichten Takttheile wahrnimmt. Nun kann aber in einem fünftheiligen Takt das gleichförmige Wiederkehren des Taktgewichtes durchaus nicht bewirkt werden, weil er, man zergliedere ihn auf welche Art man will, jederzeit in einen zwei und dreitheiligen Takt, oder in zwei solche Hälften zerfällt, in denen die Folge des Taktgewichtes durchaus nicht gleichförmig bewirkt werden kann. Es dürfte demnach eine unbezweifelte Sache seyn, daß ein fünftheiliger Takt unrhythmisch, und dem Gefühle widerstrebend sey. Statt noch mehrere Gründe gegen die Brauchbarkeit eines solchen Taktes hier aufzuführen, wird das Beispiel No. 34 hinreichend seyn, jeden, der ein rhythmisches Gefühl besitzt, von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen.

Zwar trifft man hier und da auf Melodien, besonders Nazionallieder und Tänze, welche sich durchaus nicht in eine von den bereits erklärten Taktarten ohne Verletzung des Rhythmus bringen lassen; allein sie vertragen dagegen eben so wenig, ohne das Taktgefühl zu beleidigen, einen fünftheiligen Takt, sondern sie erfordern zwei verschiedene Taktarten, und zwar, eine gerade und eine ungerade, welche abwechselnd nach einer gleichen oder auch ungleichen Anzahl von Takten sich wiederholen; daher man auch die beiden

Taktarten, die in einem solchen Stücke herrschen, entweder zu Anfang neben einander, oder jede einzeln an dem Orte, wo der Wechsel statt hat, vorgezeichnet findet. Beispiele hiervon sind die zwei böhmischen Nazionaltänze No. 35 und 36.

Betrachtet man die angeführten Taktarten im Vergleiche gegen einander, das ist, sucht man die wesentlichen Merkmale auf, durch welche sich ein einfacher gerader Takt von einem andern einfachen geraden, und somit auch ein einfacher ungerader von einem andern einfachen ungeraden Takt unterscheidet, so zeigt sich, genau genommen, zwischen ihnen kein anderer Unterschied, als der, welcher aus den verschiedenen Darstellungsformen der Taktheile hervorgeht, das heißt: es dauert bei angenommenen gleichen Grad von Geschwindigkeit oder Langsamkeit ein Taktheil, der in der Gestalt einer ganzen oder halben Note ausgedrückt ist, eben nicht länger, als jener, welcher mit einer Viertel- oder Achtelnote bezeichnet ist.

Hieraus ergibt sich, daß ein Tonstück, welches z. B. für eine einfache ungerade Taktart eingerichtet ist, statt mit $\frac{3}{1}$ oder $\frac{3}{2}$, eben so gut mit $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ bezeichnet werden kann, und zwar aus dem obigen Grunde, weil nämlich die Form der Note die Dauer des Taktheils nur in Vergleichung gegen eine kleinere Zeitabtheilnng, nicht aber an und für sich selbst bestimmt. Diesem nach dürfte Manchen die Frage sich aufdringen, ob es denn unumgänglich nothwendig sey, so viele Taktarten zu gebrauchen, die, außer der äußeren Darstellung, sich einander gleich sind, und im Grunde auf eins und das-

selbe hinauslaufen. Diese Frage läßt sich durch die Behauptung der alten Tonsetzer beantworten, welche dahin geht, daß die eigentliche Verschiedenheit unter gleich scheinenden Taktarten im Vortrage bestehe, daher sie es zur Regel machten, daß Tonstücke, deren Takttheile in Noten von größerem Werthe vorgestellt sind, einfacher, gewichtiger und nachdrücklicher vorgetragen werden sollen, als jene, deren Takttheile in Noten von geringerer Geltung ausgedrückt sind, welche einen leichteren, gefälligeren und sanfteren Vortrag verlangen. Doch nehmen es heut zu Tage sowohl die Tonsetzer bei der Wahl der Taktart zu ihren Tonstücken, als auch die Ausführer beim Vortrage derselben, nicht mehr so genau mit dieser Regel.

Obschon der Takt (Rhythmus) im Allgemeinen ein unentbehrliches Erforderniß zur Musik ist, so geschieht es doch sehr häufig, daß er beim Vortrage gewisser Tonstücke durchaus nicht beobachtet wird, indem man gewohnt ist, die Töne beinahe willkührlich lang oder kurz zu halten, und eben so zu pausiren, so zwar, daß es nicht möglich ist, einen richtigen Takt dazu zu schlagen; dergleichen sind: die gewöhnlichen Kirchengesänge, welche von einer ganzen Gemeinde abgesungen werden, Volkslieder, die sogenannten Intraten mit Trompeten und Pauken, welche bei verschiedenen Festlichkeiten allgemein im Gebrauche sind; ferner das Präludiren auf der Orgel, oder auf einem andern Instrumente. Auch können hierher noch gerechnet werden, das Rezitativ, und jene einzelne Stellen in

Tonstücken, welche des Ausdruckes wegen nicht taktmäßig vorgetragen werden.

XIV.

Verrückung oder Verschiebung des Taktgewichtes; Synkopen.

Nicht selten stößt man in Tonstücken auf einen oder mehrere Takte, bei welchen es scheint, als sey die rhythmische Gleichförmigkeit in Rücksicht der schweren und leichten Takttheile gestört; und wirklich entdeckt unser Gefühl in dergleichen Fällen etwas Holperndes und Widerstrebendes. Dieses pflegt in Taktarten von ungeraden Zeiten sich zu ereignen, wenn nämlich die zwei leichten Takttheile in eine Note zusammengezogen werden, deren Dauer noch einmal so lang ist, als die des guten Takttheiles. Dadurch erhält diese, obschon innerlich leichte Note, gleichsam ein Uebergewicht vor der innerlich schweren, welches dem Gefühl widerstrebt, und die Taktbewegung gleichsam aus dem Gleise zu rücken sucht, daher es auch mit dem Kunstausdrucke Rückung oder auch Verrückung, nämlich des Taktgewichtes, bezeichnet wird. Zuweilen pflegt man dieses Widerstrebende noch fühlbarer zu machen, indem zu einer solchen Note noch ein Tonverstärkungs-

zeichen hinzugesetzt wird. Es ist eine bekannte Sache, daß, wenn z. B. in einer Tanzmelodie eine oder mehrere solche Rückungen vorkommen, die mit schwachem Taktgefühle begabten Tänzer bei einer solchen Stelle sogleich ins Stocken gerathen. Das Beispiel No. 37 enthält mehrere solcher Verrückungen des Taktgewichtes.

Wird ein leichter Takttheil mit einem darauf folgenden guten, jedoch auf einer und derselben Klangstufe in eine Note zusammengezogen, wodurch der in den guten Theil zu stehen kommende Ton nicht angeschlagen, sondern nur als eine Verlängerung des vorhergehenden fortgehalten wird, so heißt man ein solches Verfahren Synkopiren, und die Note selbst eine synkopirte oder zerschnittene Note, weil, wenn die zwischen zwei Taktstrichen eingeschlossenen verschiedenartigen Noten in die Takttheile, oder auch Taktglieder, eingetheilt werden sollen (ohne welches Verfahren kein Tonstück richtig gelesen, oder abgespielt werden kann) man genöthigt ist, eine solche Note in Gedanken zu zertheilen, wodurch die eine Hälfte als der vorhergehende leichte, und die andere als der nachfolgende schwere Takttheil erscheint. Eine gleiche Bewandtniß hat es, wenn die Synkopen aus Taktgliedern oder Taktnoten bestehen. Auch in diesen Fällen bemerkt ein richtiges Gefühl etwas Widerstrebendes, oder eine gleichsam stoßartige Bewegung, z. B. No. 38.

Unter die Synkopen sind auch noch füglich die mit einem Punkte bezeichneten Noten zu rechnen, weil der Punkt, der nach Beschaffenheit der Note, bei welcher er steht, bald einen Takttheil, bald ein Taktglied,

und nicht selten auch nur eine Taktnote vorstellt, bei der Eintheilung gleichfalls in Gedanken von ihr getrennt werden muß. Z. B. No. 39.

Nicht immer findet das Synkopiren zwischen leichten und schweren Takttheilen oder Taktgliedern eines und desselben Taktes statt, sondern es ereignet sich auch, daß der letzte leichte Theil oder Glied eines vorhergehenden Taktes mit dem ersten guten Theile oder Gliede seines nachfolgenden zusammengefügt werden muß; in diesem Falle müssen entweder die zu zwei verschiedenen Takten gehörigen Noten mit einem Bogen verbunden werden, oder es wird, wenn die Synkope in Gestalt einer einzigen Note erscheinen soll, der Taktstrich mitten durch die Note gezogen. Auch bedient man sich des Verfahrens, durch Auslassung des Taktstriches, zwei Takte in einen zu vereinen, woraus es sich erklären läßt, warum die älteren Tonsetzer so häufig im Verlaufe der Stücke einen Takt setzten, der noch einmal so groß ist, als die zu Anfang des Stückes vorgezeichnete Taktart es erfordert, z. B. No. 40. Nicht selten kommen Synkopen vor, wo die beiden vereinten Theile nicht von gleicher Geltung oder Zeitdauer sind, wie in den bisher angeführten Beispielen, sondern wo der erste bald länger, bald kürzer als der zweite ist, und so umgekehrt, z. B. No. 41.

Es ereignet sich sehr oft, daß ein Tonstück nicht mit einem vollständigen Takte anfängt, das heißt, daß vor dem ersten Taktstriche nicht jene Anzahl von Noten vorhanden ist, welche die vorgezeichnete Taktart erfordert, und daher bald ein, bald mehrere Takttheile oder

Taktglieder, ja bisweilen auch nur Taktnoten fehlen. Ein solcher unvollständiger Takt wird in der Kunstsprache Auftakt, Aufstreich, oder auch Aufschlag genannt. Obschon dieser Ausdruck im eigentlichen Sinne nur da angewendet werden soll, wo das Tonstück wirklich mit dem leichten Takttheile, und daher mit dem Aufschlage anfängt, so hat doch der Sprachgebrauch es nun einmal eingeführt, daß darunter auch alle jene Noten insgesammt begriffen werden, welche dem ersten vollständigen Takte vorhergehen, z. B. No. 42.

So wie der Auftakt hat auch der Endtakt entweder eines ganzen Tonstückes, oder auch nur eines Haupttheiles desselben nicht immer seine Vollständigkeit. Der erste Fall ereignet sich insbesondere dann, wenn ein anderes mit einem Auftakte anfangendes Stück unmittelbar darauf folget; der zweite hingegen, wenn der mit einem Auftakte beginnende Haupttheil zweimal unmittelbar nach einander vorgetragen werden soll. In beiden dieser Fälle macht dann der unvollständige Endtakt mit dem Aufschlage einen vollzähligen Takt aus.

XV.

Tempo; Taktbewegung oder musikalisches Zeitmaass.

Da bisher durch den Takt nur bestimmt worden ist, wie sich die großen Zeittheile zu den kleineren in Rücksicht ihrer Dauer verhalten, oder um wieviel eine Note vom größeren Werthe länger dauern soll, als eine vom kleineren, so muß, um zu bestimmen, wie lange ein Zeittheil an und für sich, nicht aber im Vergleiche gegen einen andern betrachtet, zu dauern hat, noch ein anderes Mittel zu Hilfe genommen werden, welches man Tempo zu nennen pflegt.

Es ist demnach das Tempo die Bestimmung des Grades der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, in welchem die Haupttaktzeiten, und folglich auch die in ihnen enthaltenen kleinen Zeitabtheilungen ihren Verlauf erreichen müssen; oder mit andern Worten: es ist der bestimmte Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, in welchem ein Tonstück vorgetragen werden soll. Zu dessen Bezeichnung bedient man sich vielfältiger italiänischer Kunstausdrücke, die weiter unten erklärt werden sollen.

In neueren Zeiten hat man mehrere Maschinen unter den Namen Taktmesser, Chronometer, Metronom u. s. w. erfunden, (von denen die von Mälzel erfundene als die beste bisher anerkannt ist),

welche durch **Pendelschläge** von verschiedener Zeitdauer auf das Genaueste den Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit angeben, welchen der Tonsetzer zur Bezeichnung des Tempo's benöthigt. Die Veranlassung zur Erfindung dieser Maschine war das Schwankende und Unzulängliche in der bisherigen Bezeichnungsart des **Tempo's**, wodurch es geschah, daß ein und dasselbe Tonstück heute geschwinder, und morgen langsamer, an diesem Orte so, und an jenem wieder anders vorgetragen wurde.

Durch den Gebrauch einer solchen Maschine ist man allerdings in Stand gesetzt, die so vielfältigen Grade und Abstufungen der Zeitbewegung weit kürzer, richtiger und bestimmter anzugeben, als es durch die ohnehin nicht genugsam bezeichnenden, meistens mehrdeutigen, und im figürlichen Sinne gebrauchten italiänischen Kunstausdrücke geschehen kann. Man bedient sich hierzu bloß der Ziffern mit der hinzugefügten Notengattung z. B. ♩ = 50 statt *Adagio*, ♩ = 60 statt *Andante*, ♩ = 100 statt *Allegro*, u. s. w. das heißt, wenn das Pendel auf die Nummer 50 gerichtet wird, so dauert die Viertelnote so lange als der Pendelschlag selbst. Auf gleiche Weise verhält es sich mit allen übrigen Bezeichnungen. Man wird aus diesen Beispielen sogleich erkennen, daß durch eine solche Bezeichnungsart alle bis itzt zur Bestimmung des Tempo angenommenenen Kunstwörter ganz entbehrlich und überflüssig sind.

Allein so nützlich und willkommen uns auch diese Erfindung ist, so ist doch zu fürchten, daß ihr Gebrauch

noch lange, oder vielleicht auch gar nicht, allgemein werden wird. Denn erstens gibt es eine große Anzahl Musiker, welche nicht im Besitze einer solchen Maschine sind, und vielleicht aus mancherlei Ursachen auch nicht in denselben gelangen können, weßhalb die, den Tonstücken vorgesetzten metronomischen Bezeichnungen ihnen nicht zur Richtschnur des Tempo's dienen können. Dieß mag die Ursache seyn, daß viele der neueren Tonsetzer, welche sich der metronomischen Bezeichnungen bedienen, nebst diesen auch noch die alten Kunstwörter hinzusetzen. Zweitens ist sein Gebrauch bei allen jenen Tonstücken nicht anwendbar, welche nicht metronomisch bezeichnet sind; daher man gezwungen ist, bei Aufführung solcher Tonstücke das Tempo bloß nach der vorfindigen Aufschrift zu nehmen. Drittens dürfte auch der Umstand der allgemeinen Verbreitung zum Theil im Wege stehen, daß man die Maschine ihres Umfanges wegen nicht bequem mit sich führen, und daher auch nicht an jedem Orte, und bei jeder Gelegenheit beliebigen Gebrauch davon machen kann.

Da nun das Tempo, durch welches das Tonstück eigentlich belebt wird, der vorzüglichste Gegenstand ist, der nebst der Taktart, den vorgesetzten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, und nebst dem Tonschlüssel beim Vortrage eines Tonstückes berücksichtigt werden muß; so ist es nothwendig, mit allen den verschiedenen Graden der Bewegung und ihren Abstufungen bekannt zu werden, und auch zugleich jene italiänischen Kunstausdrücke kennen zu lernen, deren sich die Tonsetzer zur Tempobezeichnung zu bedienen pflegen.

Sie lassen sich sämmtlich in 3 Hauptabtheilungen bringen, wovon die erste den langsamen, die zweite den mäßigen, und die dritte den geschwinden Grad der Bewegung in sich begreift, deren jeder wieder in kleinere Abstufungen zerfällt.

Der langsame Grad der Bewegung enthält folgende Abstufungen, als:

Largo, im eigentlichen Sinne des Wortes: weit, breit, gedehnt, wird gewöhnlich als das langsamste Zeitmaaß angenommen, in welchem ein Tonstück vorgetragen zu werden pflegt. Doch findet man bisweilen auch den Ausdruck Larghissimo, worunter der höchste Grad der Langsamkeit verstanden wird.

Grave, ernsthaft. Dieser Ausdruck hat eine zweifache Bedeutung, und bezieht sich nicht nur auf das Zeitmaaß, sondern auch auf die Art des Vortrages. Was das Zeitmaaß betrifft, so nähert es sich dem Largo.

Adagio, (abgekürzt Adgio. oder Adao., auch Ado.,) gemächlich, bequem, bezeichnet einen Grad der Bewegung, der zwar langsam, aber keineswegs schleppend ist.

Lento, auch lentamente, langsam. Gewöhnlich wird unter beiden Ausdrücken der nämliche Grad der Langsamkeit verstanden, welcher dem Adagio zukommt; dem ohngeachtet wird es nicht selten auch ein wenig beweglicher gehalten.

Larghetto, (abgekürzt Largto.,) ein wenig gedehnt, ist ein Diminutiv von Largo, und bedeu-

tet eine Mittelstufe zwischen Adagio und Andante. Doch eignen Manche diesem Ausdrucke eine noch langsamere Bewegung zu, als dem Adagio. Einige Tonsetzer bedienen sich auch des Ausdruckes Adagiosissimo, auf das gemächlichste, dessen Grad der Bewegung ohne Metronom schwer zu bestimmen seyn dürfte, wenn er mit jenem des Largo, oder Adagio molto nicht in Eins zusammenfließen soll.

Noch können zur langsamen Bewegung die Ausdrücke mesto, lagrimoso, flebile, lamentoso, lamentabile, lugubre, und mehrere andere gerechnet werden, wenn sie für sich allein, ohne Verbindung mit einem andern Ausdrucke zur Bezeichnung des Tempo gebraucht werden, in welchem Falle sie aber auch zugleich den Charakter des Tonstückes anzeigen; weßhalb von ihnen weiter unten noch einmal Erwähnung gemacht werden wird.

Den mäßigen Grad der Bewegung bezeichnen folgende Ausdrücke:

Andante, (abgekürzt And$^{te.}$,) nach der Bedeutung des Wortes, gehend, schreitend. Es scheint darunter jener Grad von Bewegung verstanden zu werden, in welchem man gewöhnlicher Weise zu gehen pflegt, das ist: im Schritte oder schrittmäßig. Es hält demnach die Mitte zwischen dem Geschwinden und Langsamen.

Andantino, (abgekürzt And$^{tino.}$,) eine Verkleinerung des vorhergehenden Wortes, bedeutet eine Bewegung, die ein wenig geschwinder ist als Andante. Doch behaupten Manche das Gegentheil, und nehmen dafür eine etwas langsamere Bewegung an.

Die Abstufungen des geschwinden Grades der Bewegung sind:

Allegretto, (abgekürzt Alleg$^{to.}$ oder All$^{tto.}$,) ein wenig hurtig oder munter, ist ein Diminutiv von Allegro, und hält die Mitte zwischen diesem und dem Andantino.

Allegro, (abgekürzt All$^{o.}$,) oder allegramente, munter, lustig, oder hurtig, bedeutet eine Bewegung von mittlerer Geschwindigkeit.

Allegrissimo, auf das munterste oder hurtigste, wird beinahe in derselben Geschwindigkeit wie Presto assai genommen.

Presto, geschwind, flüchtig, bezeichnet eine heftigere Bewegung als Allegro. Man gebraucht dafür auch öfters Veloce, schnell, oder Vivace, lebhaft.

Prestissimo, auf das geschwindeste oder flüchtigste, ist der höchst möglichste Grad von Geschwindigkeit, in welchem ein Tonstück vorgetragen werden kann, ohne undeutlich und verworren zu werden. Statt dieses Ausdruckes wird auch zuweilen Velocissimo, auf das schnellste, oder Vivacissimo, auf das lebhafteste, gesetzt.

So mannigfaltig auch die bisher angeführten Tempòbezeichnungen an und für sich selbst sind, so fühlt man doch, daß sie noch nicht hinreichen, den für jedes Tonstück erforderlichen Grad der Bewegung genau anzugeben; daher pflegt man gewisse Beisätze zu mehreren der obigen Ausdrücke hinzuzufügen, um dadurch noch

kleiner Abstufungen eines noch geschwinderen oder langsameren Grades der Bewegung zu bezeichnen, als die genannten Ausdrücke in sich selbst enthalten.

Dergleichen Beisätze sind: molto oder di molto, viel, sehr, poco, wenig, assai, sehr, non tanto, nicht zu sehr, non troppo, nicht zu viel, moderato, gemäßigt, con moto, mit Bewegung, quasi, gleichwie, piùtosto, vielmehr, eher, lieber.

Mittelst dieser Beisätze bilden sich noch folgende zusammengesetzte Tempobezeichnungen, als:

Largo molto oder di molto, sehr gedehnt, d. i. im hohen Grade langsam.

Adagio molto oder di molto, sehr gemächlich langsam.

Andante molto. Durch diesen Beisatz wird es zweifelhaft, ob die Bewegung geschwinder oder langsamer seyn soll.

Allegro molto, sehr munter.

Poco Adagio, }
Poco lento, } ein wenig langsam.

Poco Andante ist eben so zweifelhaft wie Andante molto.

Poco Allegro, ein wenig hurtig.

Poco presto, ein wenig geschwind.

Largo assai bedeutet dasselbe wie Largo molto.

Adagio assai, sehr gemächlich.

Allegro assai, sehr munter.

Presto assai, sehr geschwind.

Adagio non tanto, nicht zu sehr gemächlich.

Allegro non tanto, nicht zu sehr hurtig.

Allegro non troppo, nicht zu übermäßig hurtig.

Andante moderato, im mäßigen Schritte.

Allegro moderato, mit gemäßigter Geschwindigkeit.

Andante con moto. Dieser Beisatz deutet an, daß das Zeitmaaß etwas beweglicher oder geschwinder als Andante genommen werden soll.

Andante quasi Allegretto, fast, beinahe wie Allegretto.

Adagio più tosto andante, bedeutet, daß der Satz vielmehr im Zeitmaaße des Andante als des Adagio vorgetragen werden soll.

Andante più tosto allegretto wird im ähnlichen Sinne genommen, das ist: lieber in dem Zeitmaaße des Allegretto als des Andante.

Nicht selten stößt man bei Tempobezeichnungen auf Zusammenstellungen von Ausdrücken, durch welche statt der beabsichtigten genauesten Bestimmtheit vielmehr Zweifel und Unverständlichkeit entstehen, z. B. Presto meno assai. Eben so kommen Beispiele vor, wo der Grad der Bewegung so unbestimmt ange-

deutet ist, daß er vielmehr der Willkühr und Einsicht des Ausführers überlassen werden muß, als:

Tempo giusto, im gehörigen oder richtigen Zeitmaaße. Tempo comodo, im bequemen Zeitmaaße, das ist: nicht geschwind. Bisweilen wird der Ausdruck comodo, bequem, so wie auch comodetto, ein wenig bequem, ganz für sich allein gebraucht.

Moderato, (abgekürzt Modto.,) gemäßigt. Wenn dieser Ausdruck allein zur Bezeichnung des Tempo dienen soll, so kann nicht wohl ein anderer als ein mittlerer Grad von Bewegung darunter verstanden werden, das ist: nicht geschwind, und auch nicht langsam.

Allabreve, auf kurze Weise, nämlich in zwei Haupttaktzeiten oder Takttheilen, wird bei Fugen und anderen Sätzen der fugenartigen Schreibart als Aufschrift des Tempo gebraucht, und deutet eine mäßig geschwinde Bewegung an.

Tempo maggiore bezeichnet dieselbe Bewegung wie Allabreve.

Nicht selten findet man in ältern Tonstücken statt der Tempoaufschrift bloß den Ausdruck à capella oder alla capella, welcher in diesem Falle sich auch auf das Zeitmaaß bezieht, und dieselbe mäßig geschwinde Bewegung bezeichnet, wie die oben erwähnte Aufschrift Allabreve. Es gründet sich dieses darauf, daß in früheren Zeiten, die zur Aufführung in den Capellen (Hofkirchen) bestimmten Tonstücke der ernsten und fugenartigen Bearbeitung wegen fast durchgängig in

Allabreve geschrieben waren, welche Schreibart dann ausschlüßlich die Benennung à capella erhielt. Ferner wird durch diesen Ausdruck auch noch angedeutet, daß die Instrumental-Stimmen mit den Singstimmen im Einklange fortschreiten.

Tempo di Minuetto, in demselben Zeitmaaße, in welchem die Menuet vorgetragen wird. Da dieses Tonstück nach Erforderniß seiner Bestimmung bald geschwinder, bald langsamer vorzutragen ist, so bleibt auch diese Tempobezeichnung ohne Metronom immer schwankend.

Tempo di Marcia oder alla Marcia, im Zeitmaaße des Marsches. Hier gilt dieselbe Bemerkung, welche bei der Menuet gemacht worden ist.

XVI.

Unterbrechung des Zeitmasses.

Nicht immer wird ein Tonstück in dem ihm vorgezeichneten Grade der Bewegung gleichförmig fortgespielt, sondern der Ausdruck der Empfindungen macht es hier und da nothwendig, die herrschende Bewegung entweder zurückzuhalten, oder zu beschleunigen, oder auch gänzlich inne zu halten. Zur Andeutung dieser Fälle gebraucht man ebenfalls verschiedene italiänische Kunstausdrücke, als:

Accelerando, (abgekürzt Accel.) eilend, beschleunigend, wird denjenigen Stellen des Tonstückes beigesetzt, wo das Zeitmaaß an Geschwindigkeit zunehmen soll.

Stringendo, (abgekürzt String.) oder auch stringendo il tempo, wörtlich: das Zeitmaaß zusammenziehen, hat dieselbe Bedeutung wie der vorige Ausdruck.

Stretto, enge, zusammengezogen, hat mit Stringendo einerlei Bedeutung, und wird gewöhnlich zu Ende eines lang ausgeführten Tonstückes gesetzt, damit durch das mit einmal geschwinder werdende Zeitmaaß die Wirkung des Ganzen erhöht werde.

Mosso, bewegt, angetrieben, deutet ebenfalls an, daß das vorhergehende Zeitmaaß, in welchem der Satz begonnen, beschleuniget werden soll.

Wird das Wörtchen più, mehr, den obigen Ausdrücken beigefügt, so deutet es eine Steigerung oder Vermehrung der Geschwindigkeit an, als: più mosso, più moto, più stretto, più allegro, più presto, u. s. w.

Soll aber die Vermehrung der Geschwindigkeit nicht auf einmal, sondern nach und nach geschehen, so setzt man poco a poco hinzu, als: poco a poco accelerando, oder Stringendo. Statt dessen bedient man sich auch der Ausdrücke: sempre più e più Stringendo u. s. w.

Crescendo il tempo. Dieser Ausdruck wird von manchen Tonsetzern zu eben demselben Zwecke angewendet, und bedeutet, daß das Zeitmaaß an der Geschwindigkeit zunehmen soll. Späterhin wird der Ausdruck crescendo noch einmal, und zwar in seiner eigentlichen Bedeutung vorkommen.

Ritardando, (abgekürzt ritard.), verzögernd, wird zu denjenigen Stellen gesetzt, wo im Zeitmaaße zurückgehalten werden soll.

Rallentando (abgekürzt rallen. und rall$^{o.}$) oder lentando, auch allentando, nachlassend, oder langsamer werdend, wird zu demselben Zweck gebraucht.

Più adagio, oder più lento, wird ebenfalls zu solchen Stellen gesetzt, wo die Bewegung noch langsamer seyn soll, als sie vorher war.

Wird das Wörtchen Meno, weniger, minder, einer den geschwinden Grad der Bewegung bezeichnenden Aufschrift vorgesetzt, so deutet es eine Mäßigung der Geschwindigkeit an, z. B. meno Allegro, weniger munter oder hurtig, meno Presto, minder geschwind, meno mosso, minder bewegt; so wie im Gegentheile die Bewegung beschleuniget werden muß, wenn es einer Aufschrift, die ein langsames Zeitmaaß andeutet, vorgesetzt ist; so deutet z. B. meno Adagio, weniger langsam, eine etwas geschwindere Bewegung an, als die des Adagio gewöhnlich zu seyn pflegt.

Ritenuto, (abgekürzt riten.), zurückgehalten, ist ein Ausdruck, dessen sich mehrere Tonsetzer bedienen, um anzudeuten, daß ganz kurze Stellen, manchmal auch nur ein Takt, ein wenig zurückgehalten werden sollen.

Strascicando, oder Strascinando, schleppend, schleifend. Man findet diesen Ausdruck bisweilen bei solchen Stellen, welche der Tonsetzer mit merklich gezogenem und gedehntem Tone vorgetragen haben will, wodurch ein gewisses Zurückbleiben in der Taktbewegung entsteht.

Wenn das Nachlassen der Taktbewegung nach und nach bewirkt werden soll, so bedient man sich ebenfalls des Beisatzes poco a poco, als: poco a poco ritardando.

Ad libitum, (abgekürzt adlib. oder adl.) nach Belieben, a piacere, oder a piacimento, nach Wohlgefallen, a Capriccio, nach Laune, nach Willkühr, deutet an, daß man bei jenen Stellen, die damit bezeichnet sind, nach Willkühr bald geschwinder, bald langsamer, so wie es der Ausdruck fordert, spielen oder singen kann.

Colla parte, mit der Hauptstimme. Dieser Ausdruck wird in den begleitenden Stimmen zu denjenigen Stellen gesetzt, welche von den Sängern, oder sonst von einer obligaten Stimme willkührlich vorgetragen werden können, wobei die begleitenden Stimmen im Zeitmaaße der Hauptstimme genau folgen müssen.

Senza rigore di tempo, ohne Strenge des Zeitmaaßes, wird jenen Stellen beigefügt, wo die Taktbewegung nicht streng beobachtet werden darf. Hierher gehören besonders alle Arten von Rezitativen, bei deren Vortrage es dem Sänger frei gelassen ist, nach seinem inneren Gefühl die Bewegung bald zu beschleunigen, bald zu verzögern.

Tempo rubato, wörtlich: geraubtes Zeitmaaß. Man versteht darunter gewöhnlich jene Art im Vortrage eines *Solo*, wo geflissentlich eine oder auch mehrere nach einander folgende Noten der Melodie so verzogen oder verzerrt werden, daß dadurch eine Unbestimmtheit in der Taktbewegung entsteht, welche aber sogleich wieder behoben wird, indem die darauf folgenden Noten nach ihrer ganzen Geltung im gehörigen Zeitmaaße vorgetragen werden. Doch wollen Einige jene Vortragsart darunter verstanden haben, bei welcher die innerlich schweren Takttheile oder Glieder schwach, und die leichten stark vorgetragen werden.

A Tempo, im Zeitmaaße, wird gebraucht, wenn vorher eine Stelle entweder geschwinder oder langsamer, als im vorgeschriebenen Zeitmaaße vorgetragen worden ist, um damit anzudeuten, daß das herrschende Zeitmaaß wieder eintreten soll.

Al rigore di tempo, streng nach dem Zeitmaaße, wird ebenfalls nur dann gesetzt, wenn vorher von der strengen Taktbewegung abgewichen worden war.

A battuta, nach dem Takte, war ehedem, besonders im Rezitativ, gebräuchlich, und zwar bei sol-

chen Stellen, welche nicht recitirt, sondern förmlich im abgemessenen Zeitmaaße gesungen werden mußten.

Tempo primo, das erste Zeitmaaß, wird nur in dem Falle gesetzt, wenn das zu Anfang des Tonstücks vorgezeichnete Zeitmaaß im Verlaufe desselben in ein geschwinderes oder langsameres verändert worden ist, worauf das erste Tempo wieder ergriffen wird.

Tempo di prima, das vorige Zeitmaaß, und come Sopra, wie oben, werden in der nämlichen Bedeutung wie tempo primo gebraucht.

L'istesso tempo, oder il medesimo tempo, das nämliche Zeitmaaß, auch medesimo moto, die nämliche Bewegung, wird vorzüglich in dem Falle angewandt, wenn eine Taktart in eine andere, z. B. ein Zweivierteltakt in einen Dreivierteltakt sich verwandelt, wo alsdann die Takttheile der neuen Taktart in eben derselben Geschwindigkeit auf einander folgen sollen, wie in der vorhergehenden.

Wenn ein völliger Stillstand in der Taktbewegung eintreten soll, so wird dieses durch einen Bogen mit einem Puukte 𝄐 angezeigt, und heißt Corona, oder Fermate, das ist: Aufhaltungszeichen. Dieses Zeichen wird bald über eine Note und bald über eine Pause gesetzt, je nachdem der Tonsetzer sich hierzu veranlaßt findet. Steht es über einer Note, so wird dieselbe mit ununterbrochenem Tone willkührlich länger ausgehalten, als es sonst ihre Geltung erlaubt. Eben so verhält es sich, wenn das Aufhaltungszeichen über einer Pause sich befindet, in welchem Falle länger inne-

gehalten wird, als es sonst nach der äußeren Gestaltung derselben üblich ist, und die Zeitdauer, wie lange nämlich die Taktbewegung unterbrochen bleiben soll, hängt bei einem Solostücke von dem Geschmack des Ausführers, und bei einem Orchesterstücke von der Einsicht des Orchesterdirektors ab.

Bisweilen findet man auch, daß zwei Coronen unmittelbar nach einander folgen; in diesem Falle darf nach Verlauf der ersteren nicht abgesetzt werden, sondern man muß sie an die folgende anreihen oder anschleifen.

Wird das Aufhaltungszeichen über eine ganze Taktpause gesetzt, so wird dieselbe eine Generalpause (allgemeine Pause) genannt, und nimmt eine merklich längere Dauer des Schweigens an.

Eine Fermate vor dem Hauptschlusse einer Arie, oder eines Solo, wird auch Cadenz genannt. Hier hat der Ausführer die Freiheit, den Grad seiner Kunstfertigkeit, und die Stärke seines Genies auf manigfaltige Art in der Form einer freien Fantasie zu zeigen, oder auch die vorgetragenen Sätze nach seiner eigenen Empfindung zu modifiziren, und in einer anderen Verbindung nochmals hören zu lassen.

XVII.
Ausdrücke, welche zur Bezeichnung des Charakters der Tonstücke und des Vortrages gebraucht werden.

Außer dem, daß ein Tonstück sich vor dem andern durch Taktart, Zeitmaaß, Tonart, melodische Figuren, Form u. s. w. unterscheidet, findet zwischen ihnen auch noch ein innerer Unterschied statt, welcher die dem Tonstücke zum Grund liegende Empfindung ist, und den eigentlichen Charakter desselben ausmacht. Jedem guten Tonstücke liegt eine gewisse Empfindung oder Leidenschaft zum Grunde, die entweder durch den ganzen Verlauf desselben, oder auch nur zum Theil die vorherrschende ist. Dergleichen Empfindungen, welche durch die Musik ausgedrückt werden können, sind: Freude, Traurigkeit, Liebe, Mitleid, Sanftmuth, Andacht, Seelenruhe, Heiterkeit, Scherz, Ernst, Furcht, Schrecken, Zorn, Haß, Wuth, u. s. w.

Diese verschiedenartigen Empfindungen oder Leidenschaften werden durch manigfaltige italiänische Kunstausdrücke angedeutet, die bald zu Anfange des Tonstückes, bald im Verlaufe desselben hinzugefügt werden, je nachdem es die Beschaffenheit und Nothwendigkeit erfordert. Diese sind:

Mesto, traurig.

Flebile, kläglich, jammernd,

Lamentabile, oder lamentoso, wehklagend,

Lagrimoso, bis zu Thränen rührend,

Doloroso, schmerzhaft,

Dolente, klagend, schmerzfühlend,

Con dolore, oder con duolo, mit Schmerz, wehmüthig,

Lugubre, traurig, leidvoll,

Con afflizione, mit Betrübniß,

Con amarezza, mit bitterem Gefühle,

Malinconico, oder malincolico, schwermüthig, düster,

Patetico, pathetisch, rührend,

Pietoso, mitleidig, weichmüthig,

welche insgesammt einen weichen, rührenden und ungeschmückten Vortrag im langsamen Zeitmaaße verlangen.

Grave, ernsthaft, oder con gravità, mit Ernst oder Würde.

Zum Vortrage solcher Stücke wird ein kräftiger und angehaltener Ton erfordert, und die darinn vorkommenden Noten dürfen nicht zusammengeschleift, sondern müssen mit Nachdruck abgestoßen werden. Besonders müssen die punktirten Noten, welche man hier häufiger als anderswo angewendet findet, bis zum gänzlichen Verlaufe ihrer Dauer gehalten werden.

Serioso, ernsthaft, gesetzt, verlangt einen einfachen, männlichen Vortrag.

Religioso, gottesdienstlich, fromm, wird als Charakterbezeichnung von manchem Tonsetzer in drama-

tischen Werken zu solchen Stücken von langsamer Bewegung gesetzt, welche fromme Wünsche, Gefühle oder Dankergießungen an die Götter ausdrücken, und daher einen einfachen, rührenden, und das Gemüth emporhebenden Vortrag verlangen, wie z. B. der Priester-Chor in Mozarts Zauberflöte: O Isis und Osiris 2c.

Divoto, andächtig, Andacht erweckend, begehrt den nämlichen Vortrag wie religioso.

Solenne, feyerlich. Da dieser Ausdruck das Charakteristische solcher Tonstücke bezeichnet, welche in uns die Empfindung der Ehrfurcht, und der Bewunderung großer und erhabener Gegenstände erregen, so fordert ihr ernster Vortrag einen markichten, unterhaltenen und accentuirten Ton.

Maestoso, majestätisch, erhaben, mit Würde, ferner:

Pomposo, prangend, prächtig, und Fastoso, prunkvoll, mit stolzer Pracht, begehren einen ungekünstelten, kräftigen und volltönigen Vortrag.

Festoso, festlich, freudig. Die Tonstücke mit dieser Aufschrift drücken eine fröhliche und muntere Gemüthsstimmung aus, ohne jedoch mit lautem Jubel verbunden zu seyn. Ihr Vortrag ist daher lebhaft, kräftig und volltönig.

Spiritoso oder Spirituoso, auch con spirito, geistreich, bezeichnen einen belebten Vortrag.

Fuòcoso, oder con fuòco, feurig, mit Feuer, bedeutet eben so viel wie lebhaft.

Brioso, fröhlich, oder con brio, mit Munterkeit, bezeichnen einen angenehm muntern Vortrag.

Brillante, glänzend, schimmernd, bedeutet, daß der Vortrag nett, fließend und zierlich seyn soll.

Amabile, lieblich,

Amoroso, amorevole, liebreich, liebevoll,

Accarezzevole, liebkosend, schmeichlerisch,

Dolce, dolcemente, süß, anmuthig,

Con dolcezza, mit Anmuth,

Raddolcendo, versüßend, das ist, mit weichem und sanftem Tone vortragend, in neueren Tonstücken auch dolcissimo, auf das anmuthigste,

Affabile, freundlich,

Tenero, teneramente, zart, weichlich, oder con tenerezza, mit Zartheit,

Soave, Soavemente, sanft, angenehm,

Placido oder placidamente, sanft, ruhig,

Tranquillamente, ruhig, gelassen, oder con tranquillezza, mit Ruhe, Gelassenheit,

Calmato, still, besänftigt,

Grazioso, annenhmlich, reitzend, oder con grazia, mit Anmuth, mit Reitz,

Piacevole, oder piacevolmente, Compiacevole, oder compiacevolemente, ergötzlich, gefällig,

Lusingando, oder lusinghevole, schmeichelnd, anlockend,

Delicato, delicatamente, fein, zart, weich, oder con delicatezza, mit Feinheit, Zartheit, auch delicatissimo auf das feinste oder zarteste, werden insgesammt zu solchen Stellen von mäßiger Bewegung gesetzt, welche einen besonders zarten, weichen und gezogenen Vortrag erfordern, wobei alles Rauhe und Harte auf das sorgfältigste vermieden werden muß.

Innocente, oder innocentemente, unschuldig, mit Einfalt, das ist: mit einfachem, schmucklosem und ungekünsteltem Vortrage. Bisweilen steht dieser Ausdruck allein, ohne aller Tempobezeichnung als Aufschrift am Anfange eines Tonstückes, in welchem Falle er eine mäßig langsame Bewegung andeutet.

Timoroso, oder timorosamente, schüchtern, furchtsam, wird in Singstimmen solchen Stellen beigefügt, welche auf eine ehrfurchtsvolle und schüchterne Art, als ob man zitterte, vorgetragen werden sollen.

Scherzando, oder scherzoso, scherzend, tändelnd,

Giocoso, spaßhaft, unterhaltend,

Burlesco, oder burlescamente, scherzhaft, possierlich, bezeichnen sämmtlich einen leichten, mehr sanft abgestoßenen, als zusammengeschleiften Vortrag der Noten.

Capriccioso, oder capricciosamente, launisch, seltsam, phantastischer Weise, ist die Charakter-Bezeichnung solcher Tonstücke, welche etwas Ungewöhnliches und Fremdartiges im Vortrage haben.

Bizzàrro, wunderlich, eigensinnig, grillig, hat dieselbe Bedeutung wie der vorhergehende Ausdruck.

Arioso, sangbar, wird zu einem Satze gesetzt, der sehr ausdrucksvoll und ungekünstelt vorgetragen werden soll. Auch wird damit besonders eine solche Stelle im Rezitativ bezeichnet, wo die Deklamation in den eigentlichen Gesang übergeht.

Cantabile, singend oder singbar. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man solche Sätze, deren Melodie so natürlich und fließend ist, daß sie von Sängern leicht, ohne Anstrengung und Kunstaufwand vorgetragen werden kann. Auch wird dieser Ausdruck allein, ohne nähere Bestimmung des Zeitmaaßes, als Aufschrift den Tonstücken vorgesetzt, in welchem Falle er eine mäßig langsame Bewegung erfordert.

Affettuoso, oder affettuosamente, gefühlvoll, rührend, oder con affetto, mit Gefühl, mit Empfindung, auch affettuosissimo, auf das gefühlvollste. Zuweilen wird affettuoso ohne allen Beisatz einer Tempobezeichnung als Aufschrift gebraucht, und zeigt dann ein mäßig langsames Zeitmaaß an. Die nämliche Bedeutung hat der von neueren Tonsetzern nicht selten gebrauchte Ausdruck: con Sentimento, mit Empfindung oder mit Gefühl.

Espressivo, ausdrucksvoll, oder con espressione, mit Ausdruck, wird bald am Anfange eines Tonstückes zum Tempo, bald aber auch nur zu einzelnen Stellen hinzugefügt, und bedeutet im ersten Falle,

daß das ganze Tonstück, und im zweiten, nur die damit bezeichneten Stellen, durch besonderen Ausdruck anziehend gemacht werden sollen.

Languido, languendo, oder languente, schmachtend, ermattend, sehnsuchtsvoll, wird solchen Stellen von langsamer Bewegung beigefügt, welche das Gefühl des Schmachtenden und vor Sehnsucht Ermattenden erregen sollen.

Con anima, mit Seele, das ist: mit tiefem, seelenvollem Ausdrucke.

Con passione, mit Leidenschaft, mit Gemüthsbewegung, oder appassionato, leidenschaftlich, tief bewegt. Die damit bezeichneten Stellen verlangen hier und da mit etwas schwankendem und zögerndem Takte vorgetragen zu werden.

Agitato, oder con agitazione, heftig bewegt, beunruhigt, beängstigt, wird gewöhnlich zu Allegro, und bisweilen auch zu Andante als nähere Bestimmung des Charakters hinzugefügt, und drückt im ersten Falle einen stärkeren Grad von beunruhigter oder beängstigter Gemüthsbewegung aus, als im zweiten. Dieser Ausdruck wird auch bisweilen ganz allein, ohne beigefügtes Zeitmaaß, als Aufschrift gebraucht, in welchem Falle der Grad der Bewegung nach der Beschaffenheit des Tonstückes gewählt werden muß.

Smanioso, oder con smania, mit tobender Leidenschaft, wird nur solchen Stellen hinzugefügt, wo der Ausbruch der auf das höchste gesteigerten Leiden-

schaft der Liebe, des Schmerzes, des Zornes u. s. w. ausgedrückt werden soll.

Tempestoso, ungestüm, stürmisch,

Impetuoso, oder con impeto, heftig, gewaltig, ungestüm,

Furioso, oder con furia, tobend, rasend, wüthend,

Feroce, oder ferocemente, wild, unbändig,

Fiero, fieramente, con fierezza, wild, grausam, fürchterlich, bezeichnen insgesammt den Charakter des Fürchterlichen, Wilden, Rasenden, oder Gräßlichen, wobei die Vortragsart scharf accentuirt, rauh, und geräuschvoll ist, und ein sehr geschwindes Zeitmaaß erfordert wird.

Sdegnoso,)
Adirato,) erzürnt, aufgebracht.

Diese selten vorkommenden Ausdrücke nähern sich dem Charakter der vorigen.

Minaccioso, oder minaccievole, drohend, erfordert Nachdruck und Härte im Vortrage.

Bruscamente, rauh, trotzig, unfreundlich, erfordert die nämliche Vortragsart.

Imponente, befehlend, gebieterisch. Diesen Ausdruck findet man meistens in Singstimmen bei solchen Stellen, welche mit scharf accentuirtem und gleichsam gebieterischem Tone vorgetragen werden sollen.

Marziale, kriegerisch, heroisch, dessen Charakter Aufmunterung zum Kampfe und zur Tapferkeit ist.

Eroico, heroisch, heldenmüthig, heldenmäßig, wird bisweilen zur näheren Charakter-Bestimmung eines Tonstückes gebraucht, z. B. Allegro eroico, oder Marcia eroica, und bedeutet einen kräftigen, feurigen, und von Verzierungen entblößten Vortrag.

Risoluto, entschlossen, beherzt, wird gewöhnlich dem Allegro beigefügt, und bedeutet eine Vortragsart, in welcher die Töne größtentheils von einander abgesondert angegeben werden, und dadurch mehr Kraft und Leben erhalten.

Animato, beseelt, belebt, wird zu solchen Stellen gesetzt, die durch eine besondere Lebendigkeit vor den übrigen herausgehoben werden sollen. Man gebraucht auch bisweilen: Sempre più animato, wenn nämlich die Belebung immer mehr und mehr gesteigert werden soll.

Animoso, muthig, oder con animo, mit Muth,

Ardito, kühn, beherzt,

Vigoroso, oder vigorosamente, kräftig, stark, oder con vigore, mit Stärke, Kraft,

Energico, nachdrücklich, oder con energia, mit Nachdruck,

Zeloso, eifrig, oder con zelo, mit Eifer, fordern sämmtlich einen gut accentuirten, kraftvollen und einfachen Vortrag.

Risvegliato, aufgeweckt, munter, und

Con allegrezza, oder con allegria, mit Munterkeit, bezeichnen den Charakter der Freude und des Frohsinnes.

Vivace, lebhaft, oder con vivacità, mit Lebhaftigkeit,

Vivo lebhaft, munter, oder con vivezza, mit Lebhaftigkeit,

Fresco frisch, (gleichbedeutend mit vivace),

Veloce, schnell, oder con velocità, mit Schnelligkeit, werden sowohl zur Andeutung des Charakters, als auch des Zeitmaaßes gebraucht, und begehren einen lebhaften und flüchtigen Vortrag.

Strepitoso, rauschend, stark schallend, lärmend. Man findet diesen seltenen Ausdruck bisweilen bei solchen Schnell-Stücken, welche bloß die Aufschrift Allegro führen, als: All°. strepitoso.

Sostenuto, aushaltend, unterhaltend, bezeichnet eine Vortragsart, bei welcher die Töne so fortklingend erhalten werden, daß von einem zum andern kein Zwischenraum statt findet. Dieser Ausdruck wird gewöhnlich zu Sätzen von langsamer Bewegung, als Largo, Adagio u. s. w. hinzugefügt, und bewirkt, daß die Ausführung fest, bestimmt, und gleichsam wie aus einem Guße ist.

Gustoso, angenehm, fein, oder con gusto, mit Geschmack, bedeutet, daß man die in einem Tonstücke oder einer Stelle enthaltenen Feinheiten und Schön-

heiten nicht durch einen unpassenden Vortrag verwischen, sondern vielmehr gehörig heraussheben soll.

Con garbo, mit gefälliger, angenehmer Manier vortragend.

Leggiero, leggiermente, leicht, flüchtig, oder con leggerezza, mit Leichtigkeit, deutet an, daß die damit bezeichneten Stellen durch besonders leichtes Angeben des Tones, auf das fließendste, ohne alle Anstrengung, vorgetragen werden sollen. In den neuern Tonstücken trifft man auch sehr häufig den Ausdruck leggierissimo, das ist: mit der höchst möglichsten Leichtigkeit.

Glissicato, oder glissicando, wohl auch glissando, gleitend, schlüpfend, uneigentliche italiänische Ausdrücke, welche aus dem französischen Zeitworte Glisser, (gleiten, glitschen,) entstanden, und figürlicher Weise in die Musik aufgenommen worden zu seyn scheinen. Man pflegt damit solche Stellen zu bezeichnen, wo die Töne so sanft und weich, gleichsam einer aus dem andern fließend, vorgetragen werden müssen, daß es den Anschein hat, als gleite oder schlüpfe man über sie hinweg. Es bezieht sich dieser Ausdruck hauptsächlich auf die Bogeninstrumente, bei welchen der hierzu erforderliche sanfte Ton durch die Führung des Bogens nahe an dem Griffbret leicht hervorgebracht wird. In den modernen Klavierstücken deutet dieser Ausdruck an, daß man bei der hierzu geeigneten Stelle mit einem und demselben Finger schnell und sanft über die Tasten weggle-

ten soll, welches freilich nur auf den Untertasten ausführbar ist.

Sciolto, gelößt, ungebunden, frey, bedeutet, daß beim Vortrage jeder Ton für sich, das ist: von dem andern abgesondert angegeben werden soll, ohne ihm jedoch von seiner Dauer etwas zu benehmen, wodurch der Vortrag selbst sehr deutlich und körnig wird.

Spiccato, abgesondert, ausgedrückt, ausgezeichnet, bezeichnet eine Vortragsart, wo die Töne nicht verwischt, oder in einander fließend, sondern jeder einzelne gleichsam herausgehoben, und auf eine hervorstechende Art vorgetragen werden soll.

Marcato, gezeichnet, hervorstechend, herausgehoben, benachdruckt, wird zu solchen Stellen gesetzt, welche vor den übrigen durch eine nachdrücklichere Betonung bemerkbar gemacht werden sollen. Am gewöhnlichsten kommt der Ausdruck marcato, oder ben marcato, marcato molto, wohl, sehr benachdruckt, auch sogar marcatissimo, mit höchst möglichstem Nachdrucke, in Baßstimmen vor, daher auch marcato il Basso, in Klavierstücken eine sehr übliche Andeutung ist.

Pesante, schwer, lastend, gewichtig, wird zu solchen Stellen in langsamen Sätzen gesetzt, die mit gehaltenem und wachsendem Tone, gewissermassen schwerfällig, vorgetragen werden sollen.

Alla Zoppa, auf hinkende Art. Damit werden solche Stellen bemerkt, in welchen die Gleichförmigkeit der Taktschritte durch eine ununterbrochen fortgesetzte

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Notenfigur, die zwischen zwei Noten von gleicher Dauer, eine Note von noch einmal so langer Geltung enthält, aus ihrem Gleise gerückt zu seyn scheint, und dadurch dem Gange eines Hinkenden ähnlich ist. Das Beispiel No. 43 gibt eine deutliche Vorstellung hiervon.

Con discrezione, mit Bescheidenheit, Einsicht, Beurtheilung, heißt: im Vortrage nichts einzumischen, was dem guten und feinen Geschmack zuwider läuft. Steht dieser Ausdruck in einer Begleitungsstimme, so wird darunter verstanden, daß man den Ausführer der Soloparthie durch das Accompagnement nicht decken, ihn im Zeitmaaße nicht beeilen, und auch nicht zurückhalten, sondern dem Gange seiner Empfindungen getreu folgen soll.

Con precisione, mit Bestimmtheit, Genauigkeit, bezieht sich auf eine besonders reine, deutliche, und pünktliche Ausführung.

Con diligenza, mit Fleiß, das ist: mit sorgfältigem und studirtem Vortrage.

Con osservanza, mit Beobachtung, Befolgung, nämlich alles dessen, was der Inhalt des Tonstückes zum richtigen und getreuen Vortrage erfordert, wobei nichts hinzugegeben und auch nichts weggelassen werden darf.

Semplice, einfach, das ist: ohne alle Verzierungen.

Liscio, glatt, gleich, ein ungewöhnlicher Ausdruck, der ebenfalls einen einfachen und ungezierten Vortrag bedeutet.

Fiorito, geschmückt, verziert, oder mit Verzierungen vortragend.

Con Variazioni, mit Veränderungen. Dieser Ausdruck wird nur in dem Falle gebraucht, wenn ein kurzer melodischer Satz, der zur Wiederholung geeignet ist, der Mannigfaltigkeit wegen bei der Wiederholung mit einigen Veränderungen, die der Einsicht und dem Geschmack des Ausführers überlassen sind, vorgetragen werden soll.

Zu den bereits erklärten Kunstausdrücken kann man füglich noch jene Benennungen zählen, welche einzelnen Tonstücken beigelegt werden, und durch welche nicht nur der Charakter oder die Art des Vortrages, sondern auch zugleich der Grad der Bewegung angedeutet wird.

Dergleichen sind die Benennungen vieler Nazionalgesänge und Tänze, von denen hier nur jene berührt werden sollen, welche den Tonsetzern als Stoff und Form zur Bearbeitung größerer Tonstücke im ähnlichen Geschmack dienen, und heut zu Tage unter folgenden Namen noch gangbar sind, als:

Siciliano, eine Tanzmelodie der Sizilianer, von einem ländlichen und zärtlichen Charakter im $\frac{6}{8}$ Takte mit einer mäßigen Bewegung. Man hat auch förmlich ausgeführte Tonstücke von dieser Benennung, weil ihre Sätze Nachahmungen solcher Nazionalmelodien sind.

Pastorale, ein Tonstück, worin der Charakter des idealischen Hirtenlebens ausgedrückt wird. Es ist gewöhnlich im $\frac{6}{8}$ Takte gesetzt, und wird in einem

um etwas mäßigeren Zeitmaaße als das Siciliano, vorgetragen, wobei die Töne mehr geschleift als abgesondert werden.

Minuetto, ist die Melodie zu einem Tanze von angenehmen und edlem Charakter im $\frac{3}{4}$ Takte, dessen Bewegung ohngefähr wie Andante con moto, ist. Mit diesem wechselt gewöhnlich noch eine zweite Melodie ab, welche den Namen Trio, erhalten hat, und zwar deßwegen, weil man sich hierzu ehemals des dreistimmigen Satzes bediente, wogegen die Minuet nur zweistimmig war. Heut zu Tage ist es umgekehrt; die Minuet ist meistens volltönig, kräftig und rauschend, das Trio aber einfach, sanft, und lieblich. Auch begreift man unter dieser Benennung einzelne Sätze in Sinfonien, Quartetten, und in den sogenannten Parthien für Blasinstrumente, welche aber, da sie nicht zum Tanze bestimmt sind, sowohl in der Form, als auch im Rhythmus von jenen abweichen, und nebstbei auch in einem geschwinderen Zeitmaaße vorgetragen werden. Von Einigen wird statt Trio auch der Ausdruck Alternativo, Alternamente, oder Alternativamente, (wechselweise, eins ums andere) gebraucht, weil es sich mit der Menuet abwechselnd hören läßt. Uiberhaupt genommen, kann jeder dieser Ausdrücke jedem Tonstücke vorgesetzt werden, welches mit einem andern abwechselnd vorgetragen werden soll.

In den neuesten Zeiten bedienten sich mehrere Tonsetzer statt Minuetto des Ausdruckes Scherzo,

(Scherz,) welches sich von der Minuet wohl durch nichts unterscheidet, als daß es eine noch geschwindere Bewegung verlangt, und auch nicht selten länger ausgeführt ist. Auch haben Mehrere schon versucht, den $\frac{6}{8}$ Takt hierzu zu gebrauchen.

Polonaise, italiänisch Polacca, oder auch alla Polacca, ist die Benennung eines pohlnischen Nazionaltanzes im $\frac{3}{4}$ Takte, dessen Bewegung ohngefähr wie Allegretto, ist. Diesen Namen tragen auch noch große und lang ausgeführte Solostücke für beinahe alle Instrumente, welche in diesem Geschmack geschrieben sind.

Ongherese, Nazionaltanz der Ungarn, von munterm und feurigem Charakter, im mäßig geschwinden $\frac{2}{4}$ Takte. Mehrere der neuern Tonsetzer haben es nicht ohne Glück versucht, ausgeführte Tonstücke in diesem Charakter zu schreiben.

Fandango, ein spanischer Tanz im $\frac{3}{4}$ Takte, von zartem Charakter und mäßig geschwinder Bewegung, mit Kastagnetten begleitet, und manchmal auch mit Gesang verbunden. Auch mangelt es gegenwärtig nicht an Tonstücken von größerem Umfange, welche in dieser Form und in diesem Charakter gehalten sind.

Bolero, ebenfalls ein spanischer Nazionaltanz im $\frac{3}{4}$ Takte, von zärtlichem Charakter und mäßiger Bewegung, wie jene der Minuet, der immer mit Gesang verbunden, und mit Kastagnetten begleitet ist. Mehrere

der neuern Tonsetzer haben auch schon förmlich durchgeführte Tonstücke für verschiedene Instrumente unter dieser Benennung geliefert, worin der Charakter und der Rhythmus dieses Tanzes nachgeahmt ist, und die einen gefälligen Eindruck machen.

Allemande, ursprünglich die Melodie eines teutschen Nazionaltanzes im muntern $\frac{2}{4}$ Takte. Man findet noch hier und da kleine Stücke, besonders für das Klavier, die der Form und dem Charakter nach eine Nachbildung dieses veralteten Tanzes sind. Ehedem benannte man mit dem Ausdrucke Allemande ein länger ausgeführtes Tonstück im $\frac{4}{4}$ Takte, von einem heitern und ruhigen Charakter, in einer sehr mäßigen Bewegung vorgetragen. Heut zu Tage begreift man unter diesem Namen noch einen andern teutschen Volkstanz im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte von schneller Bewegung.

Romanze. Unter diesem Ausdrucke wird eigentlich ein Lied mit einer einfachen, naiven, und rührenden Melodie verstanden, dessen Inhalt meistens ein auf Liebe sich beziehendes Ereigniß ist. Man ist aber auch gewohnt, jene Instrumentalsätze von langsamer Bewegung darunter zu verstehen, welche in einer dem Rondo ähnlichen Form, und in dem angezeigten Charakter bearbeitet sind.

Gique, italiänisch Giga, ursprünglich ein Tanz im $\frac{6}{8}$ Takte, von fröhlichem und aufgewecktem Charakter, dessen Melodie aus zwei Theilen, jeder zu 8 Takten besteht, und sich in Achtelnoten fortbewegt. Die

älteren Tonsetzer pflegten sehr häufig Melodien von ähnlichem Charakter als Stoff zur Bearbeitung größerer Tonstücke für Bogeninstrumente und fürs Clavier zu wählen, welche sie auch nicht selten in $\frac{12}{8}$ Takte einkleideten. So beliebt auch diese Tonstücke ehedem waren, so sind sie doch heut zu Tage beinahe ganz in Vergessenheit gerathen.

Es gibt zwar noch mehrere Benennungen von Tonstücken, welche nebst dem Charakter auch noch die damit verbundene Taktbewegung bezeichnen, wie z. B. Courante, Sarabande u. s. w.; allein, da sie veraltet, und außer allen Gebrauch gesetzt sind, so können sie hier füglich übergangen werden.

Dagegen haben die Tonsetzer neuerer Zeit verschiedene andere Nazionalgesänge und Tänze, als: schottische, irländische, schwedische, russische, u. s. w. zum Stoff der Konzertstücke gewählt, und in manigfaltige Formen, als: Rondo, Rondoletto, oder Rondino, Capriccio, Capriccietto, Potpourri, Variazionen, Fantaisie, Divertimento, u. s. w. eingekleidet, und zugleich den hierzu erforderlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit durch die gewöhnlichen Tempo-Aufschriften angedeutet.

XVIII.

Zeichen und Ausdrücke zur Andeutung der Stärke und Schwäche, so wie der übrigen Modifikationen des Tones.

Der zum Ausdruck aller im Vorigen beschriebenen Charakterverschiedenheiten erforderliche Grad der Stärke und Schwäche des Tones, so wie auch dessen anderweitige Modifikationen, werden ebenfalls durch besondere Zeichen und manigfaltige italiänische Kunstwörter, über oder unter den Noten, angedeutet. Diese sind:

Forte, stark.

Più forte, stärker.

Fortissimo, am stärksten. Diese Kunstwörter werden aus mehreren Ursachen selten ganz ausgeschrieben, sondern größtentheils in Abkürzungen angedeutet. So steht der Buchstabe *f.* statt Forte, più f. statt più Forte, und *ff.* statt fortissimo. Auch findet man in neueren Tonstücken sogar *fff.*, welches andeutet, daß der Ton mit der möglichst größten Stärke hervorgebracht werden soll.

Poco forte, abgekürzt poc. *f.*, ein wenig stark.

Mezzo forte, abgekürzt mez. f., halb stark, das ist: nicht stark, nicht leise.

Meno forte, m. f., minder stark.

Con forza, mit Stärke, Kraft.

Piano, p., leise, schwach.

Più piano, più p., leiser, schwächer.

Pianissimo, pp., auf das leiseste, schwächste.

Mezzo piano, mez. p., halb schwach, mit der halben Schwäche des Tones.

Poco piano, poc. p., ein wenig, etwas leise.

Sempre piano, immerfort leise. Auf gleiche Weise, wie bei forte, gebraucht man auch ppp., um damit den möglichst schwächsten Ton anzudeuten.

Forte piano, fp., stark, dann leise.

Mezza voce, m. v., mit halber Stimme, das ist: mit der halben Stärke des Tones.

Sotto voce, s. v., ganz leise, sachte, unter der gewöhnlichen Stärke der Stimme, oder mit nicht hellem, sondern gedämpftem Tone.

Messa voce, abgekürzt mes. v., oder messa di voce, heißt, wenn ein Ton sehr schwach angegeben, dann bis zur höchsten Stärke gesteigert, und endlich wieder bis zur ersten Schwäche abnehmend vorgetragen wird. Diese Modifikation des Tones wird auch mit dem Zeichen <> über der Note angedeutet.

Rinforzando, oder rinforzato, rf., verstärkend, oder verstärkt, wird bloß zu einzelnen Noten gesetzt, und heißt den Ton mit einem gewissen Nachdruck angeben.

Sforzando, sforzato, sf., oder auch forzando, fz., heißt die Note, bei welcher dieser Ausdruck steht, mit der größten Heftigkeit intoniren.

Crescendo, cresc., wachsend, zunehmend, bedeutet, daß der Ton nicht auf einmal, sondern nur nach und nach verstärkt werden soll. Man bedient sich statt dessen auch dieses Zeichens <. Wenn das Zunehmen der Stärke durch mehrere Takte bewirkt werden soll, so pflegt man auch nicht selten das Wort crescendo durch Abtheilung der Sylben bis dahin auszudehnen, wo das Anwachsen wieder aufhören soll. Folgt aber nach dem crescendo unmittelbar forte, so sind die Tonsetzer auch gewohnt, dieses durch crescendo sin al forte, oder: crescendo Sempre più fin al forte, das ist: immer zunehmend bis zum forte, anzudeuten.

Decrescendo, decresc., ist das Gegentheil vom crescendo, und bedeutet, daß die Stärke des Tones allmählig abnehmen soll. Es wird dieses auch durch das Zeichen > angedeutet. Mit dessen Anwendung und Gebrauche verhält es sich eben so, wie bei crescendo. Auf gleiche Weise bedient man sich auch des Ausdruckes decresc. sempre più e più, wenn nämlich das Abnehmen durch eine Stelle von mehreren Takten fortwähren soll.

Der Gebrauch hat noch mehrere Benennungen eingeführt, welche die allmähliche Verminderung der

Stärke des Tones bezeichnen, und daher als gleichbedeutend anzusehen sind, und zwar:

Diminuendo, dim., vermindernd, verringernd.

Calando, cal., abnehmend, geringer, schwächer werdend.

Scemando, scem., entkräftend, schwindend.

Mancando, manc., hinsinkend, kraftlos werdend.

Diluendo, dilu., verdünnend, das ist: schwächer werdend.

Perdendo, perd., oder perdendosi, sich verlierend.

Smorzando, smor., ausgehend, auslöschend, oder verlöschend, zeigt an, daß der Ton so sehr verringert werden soll, daß er gleichsam nur wie ein Hauch noch zu hören ist.

Morendo, mor., sterbend, wird in derselben Bedeutung wie Smorzando gebraucht.

Staccato, stacc., abgestossen, abgesondert, heißt die Töne so kurz aufeinander folgen lassen, daß sich zwischen dem Anschlage derselben gleichsam ein klangleerer Zwischenraum bemerken läßt. Dieser Zwischenraum ist bald etwas länger, bald kürzer; daher unterscheidet man auch das Staccato in das lange und kurze. Ersteres wird mit Punkten, letzteres aber mit kleinen senkrechten Strichen, welche über die Noten gesetzt werden, angedeutet.

Da bei dem Staccato die Note von ihrer eigentlichen Dauer etwas verlieren muß, so hat man

angenommen, daß die mit dem Punkte bezeichnete Note die Hälfte, und die mit dem Striche versehene drei Viertheile von ihrer Dauer verlieren soll. Das Notenbeispiel Nro. 44. gibt eine deutliche Vorstellung von der Dauer der stakkirten Noten. Nicht selten, besonders bei Sätzen von größerem Umfange, werden die Punkte oder Striche über den Noten gänzlich weggelassen, und nur der Ausdruck Staccato beigefügt, in welchem Falle man freilich in der Ungewißheit ist, ob das lange oder kurze darunter verstanden werden soll. Dieser Unbestimmtheit kann jedoch dadurch leicht vorgebeugt werden, wenn man die Anfangsnoten des im Staccato vorzutragenden Satzes, mit den erforderlichen Punkten oder Strichen bezeichnet.

Appoggiato, gestützt, angelehnt, bezeichnet eine Vortragsart, bei welcher die Töne dergestalt an einander gereihet werden, daß dabei jeder einzelne einen gelinden Nachdruck erhält. Man bedient sich hierzu der Punkte über den Noten mit einem darüber gezogenen Bogen. Diese Vortragsart ist für die menschliche Stimme, dann für die Blas- und Bogeninstrumente am geeignetsten, schwieriger hingegen für jene Instrumente, wo der Ton durch Hammerschlag oder Kneipen hervorgebracht wird. Es erklären daher Manche das Appoggiato auch für ein Staccato, und zwar der längsten Art, wo die Note nur um den vierten Theil ihrer Dauer verkürzt werden soll, wie das Beispiel Nro. 45 darstellt.

Es wird noch hierzu bemerkt, daß der Ausdruck Appoggiato von Mehreren auch als gleichbedeu-

tend mit portamento di voce, das ist: mit getragener Stimme, genommen wird.

Ligato, oder auch legato, gebunden, wird durch einen Bogen, der über mehrere auf verschiedenen Klangstufen stehende Noten gezogen ist, bezeichnet, wie Nro. 46, und zeigt an, daß die Töne nach ihrer Geltung unabgesetzt gelinde an einander gezogen oder geschleift werden sollen. Man findet in den neueren Tonstücken auch sehr oft den Ausdruck legatissimo, welches so viel heißt, als: die Töne so in einander verschmelzen, als es nur möglich ist. Sollen jedoch nur zwei und zwei Noten von gleicher Geltung auf verschiedenen Klangstufen zusammen gebunden werden, so wird die zweite schwächer als die erste angegeben, und gleichsam abgezogen, wodurch sie von ihrer Geltung die Hälfte verliert, z. B. Nro. 47.

Sind hingegen die zwei zu bindenden Noten auf einerlei Klangstufen, so muß die Ausführung so geschehen, als wenn sie dem Klange nach nur eine einzige Note wären, und in diesem Falle pflegt man es eine Ligatur, Bindung zu nennen, z. B. Nro. 48.

Tenuto, ten., gehalten, wird nur über einzelne Noten gesetzt, und bedeutet, daß sie bis zum gänzlichen Verlaufe ihrer Zeitdauer mit gleicher Stärke des Tones ausgehalten werden sollen.

Accent, Betonung, bedeutet ein besonderes Gewicht oder eine gewisse Schwere, welche im Vortrage auf eine einzelne Note gelegt wird; oder mit andern Worten: ein mit einem besonderen Nachdruck verbun-

denes Anhalten auf einer Note, wodurch es den Anschein erhält, als verweilte man dabei einen Augenblick über ihre bestimmte Dauer. Zur Andeutung des Accents bedient man sich des Zeichens ∧, welches jederzeit über die Note gesetzt wird. Doch sind Viele gewohnt, ihn auch mit einem kleinen, dem Decrescendo ähnlichen Zeichen > darzustellen, wodurch man aber sehr leicht zu einem Irrthum verleitet werden kann.

Vibrato, wörtlich: geschwungen, geschleudert, heftig gestossen, bedeutet, hauptsächlich in Beziehung auf den Gesang, daß die gewöhnlich mit dem Zeichen > bemerkten Töne mit einer besonderen und gleichsam stoßartigen Kraft angegeben werden sollen. Ferner begreift man unter diesem Ausdrucke auch noch jenes Verfahren, wodurch ein lang auszuhaltender Ton, ohne abzusetzen, eine mehrmals wiederholte Verstärkung, oder Schwung erhält, welches wie bei Nro. 49 dargestellt zu werden pflegt.

Tremolo, Bebung, besteht in einer wechselweise auf- und abwärts schnell erfolgenden Schwebung des Tones, so zwar, daß unser Ohr dessen genau bestimmte Höhe nicht wahrnehmen kann. Diese Modifikation, welche wirklich etwas Weiches und Rührendes im Tone bewirkt, war ehedem, besonders bei Bogeninstrumenten, weit häufiger im Gebrauche als heut zu Tage. Man hat noch kein allgemein angenommenes Zeichen dafür; doch pflegen manche Tonsetzer über eine solche zur Bebung bestimmte Note, die jederzeit von längerer Dauer seyn muß, Punkte mit einem darüber gezogenen Bogen ...... zu setzen. Es gibt noch eine andere Art von Tremolo, welche besonders in den be-

gleitenden Stimmen des Rezitatives gebräuchlich ist, und darin besteht, daß Noten von langer Dauer, statt sie auszuhalten, mit sehr oft wiederholtem Anschlage, wie Noten von der kürzesten Dauer vorgetragen werden, in welchem Falle man zur Bezeichnung entweder die vorhin erwähnten Punkte mit dem Bogen, oder auch eine wagrechte geschlängelte Linie über die Note setzt, z. B. Nro. 50, oder diese Zeichen gänzlich wegläßt, und bloß den Ausdruck Tremolo, oder tremando, auch tremolando, (bebend) beisetzt.

Pizzicato, abgekürzt piz., gezwickt, wird nur bei Bogeninstrumenten angewendet, und bedeutet, daß die Saiten, statt sie mit dem Bogen anzustreichen, mit den Fingern gekneipt werden sollen. Wenn jedoch das pizzicato aufhören, und wieder mit dem Bogen gespielt werden soll, so wird dieses mit dem Ausdrucke arco, oder auch coll' arco angedeutet, welches so viel heißt, als: mit dem Bogen.

Col legno, mit dem Holze, wird ebenfalls nur in den Stimmen für Bogeninstrumente angewendet, und zeigt an, daß die Töne statt mit den Haaren des Bogens angestrichen, bloß mit dem Stabe desselben angegeben werden sollen.

Punta d'arco, oder colla punta d'arco, mit der Spitze des Bogens, deutet an, daß die Saiten nur mit dem obersten Theile oder Ende des Bogens angestrichen werden sollen.

Sul ponticello, auf dem Stege, ein gleichfalls nur in den Stimmen für Bogeninstrumente ge-

bräuchlicher Ausdruck, womit angedeutet wird, daß der Bogen so nahe als möglich an dem Stege geführt werden soll, wodurch der Ton eine besondere Modifikation erleidet, die sich besser empfinden, als beschreiben läßt.

Su una Corda, oder auch una corda, auf einer Saite, wird gewöhnlich in Solostimmen für die Violine gesetzt, und zeigt an, daß die Stelle, bei welcher es steht, des volleren und kräftigeren Tones wegen, auf einer und derselben Saite vorgetragen werden soll. Es bezieht sich dieses hauptsächlich auf die tieferen Saiten, daher auch der Ausdruck Sul G, Sul D, häufiger, als Sul A gebraucht wird.

Con Sordino, (abgekürzt con Sord., oder c. S.) mit dem Dämpfer, ein Ausdruck, der in den Stimmen für Bogeninstrumente sehr häufig im Gebrauche ist, indem durch das auf den Steg aufgesetzte Sordin der Ton seine Stärke und Durchdringlichkeit verliert, und eben daher eine Modifikation erleidet, welche ihn zum Ausdruck sanfter und trauriger Empfindungen eignet. Wenn nach dem mit dem Sordin vorgetragenen Satze ein anderer folgt, wo wieder der eigenthümliche Ton dieser Instrumente gehört werden soll, so bedient man sich der Ausdrücke senza Sordino, (abgekürzt S. S.) oder auch si levano i Sordini, das ist, ohne Dämpfer. Bisweilen findet man auch in den obligaten Stimmen für das Waldhorn und die Trompete den Beisatz con Sordino, weil auch der Ton dieser Instrumente mittelst einer Vorrichtung, wel-

che in den Schalltrichter eingeschoben wird, so gedämpft werden kann, daß er nicht nur viel schwächer als der gewöhnliche Ton, sondern auch der Qualität nach von demselben ganz verschieden ist.

Sordo, (weiblich Sorda), gedämpft, sanft, hat dieselbe Bedeutung wie con Sordino, und wird nur in Stimmen für jene Blasinstrumente hinzugesetzt, deren starker und durchdringlicher Ton, bei Stücken von sehr trauriger und sanfter Empfindung, gedämpft oder geschwächt werden soll, welches man dadurch bewirkt, wenn Baumwolle oder ein anderes hierzu geeignetes Material in den Schallbecher des Instruments gesteckt wird. Daher die Aufschriften:

Clarinetto sordo, Oboe oder Tromba Sorda u. s. w.

Coperto, (in der Mehrzahl Coperti), bedeckt, ein auf die Pauken sich beziehender Ausdruck, wodurch angedeutet wird, daß sie, um den starken Schall zu dämpfen, mit einem Tuche bedeckt werden sollen. Demnach erhält die dafür bestimmte Stimme die Aufschrift Timpani coperti, bedeckte oder gedämpfte Pauken.

XIX.

Zeichen und Benennungen für die Verzierungen der Melodie.

Die Noten einer Melodie (eines Gesanges) werden nicht immer so einfach und schlicht vorgetragen, als es nach ihrer äußeren Gestaltung zu geschehen hätte, sondern es werden denselben manchmal noch andere dazu schickliche Töne bald vorgesetzt, bald angehängt, welche entweder in der Form ganz kleiner Nötchen dargestellt, oder auch durch gewisse allgemein eingeführte Zeichen bemerkbar gemacht werden. Diese hinzugefügten Töne erscheinen aber in der Takteintheilung jederzeit als überzählig, daher die Zeitdauer, welche sie im Vortrage benöthigen, den Hauptnoten entzogen werden muß. Solche Notengruppen oder Notenfiguren sind nun eigentlich das, was man unter den Verzierungen des Gesanges zu verstehen pflegt, und welche gleichsam als die Würze der Melodie anzusehen sind. Die Zeit und der Gebrauch hat deren vielerlei in die heutige Musik eingeführt, und es ist für jeden Kunstbeflissenen von Wichtigkeit, ihre Natur und Vortragsart kennen zu lernen, wenn er ein Tonstück getreu und geschmackvoll vorzutragen wünscht. Sie sind:

Der Triller, italiänisch trillo, eine der gebräuchlichsten und unentbehrlichsten Verzierungen des Gesanges, welche in einer oftmaligen schnellen Abwechs-

lung zweier Töne besteht, die bald um einen ganzen, bald aber auch nur um einen großen halben Ton von einander entfernt sind, je nachdem der Triller auf dieser oder jener Stufe der Tonleiter ausgeübt wird. Er wird gewöhnlich mit tr. über der Note angedeutet, kann jedoch auch durch andere Zeichen ausgedrückt werden, deren jedes dann eine andere Gattung anzeigt. Von den beiden Tönen, mit welchen der Triller ausgeführt wird, heißt der höhere der Hilfston oder die Hilfsnote, und der tiefere, über welchen das Zeichen des Trillers gesetzt wird, der Hauptton oder die Hauptnote. Der Anfang des Trillers wird nach der herrschenden Gewohnheit mit der Hilfsnote gemacht; doch behaupten Manche, daß er mit der Hauptnote angefangen werden müsse. Es wäre zu wünschen, daß man hierüber einmal übereinkommen möchte, weil es, wenn ein Triller von Mehreren zugleich ausgeführt werden muß, durchaus nicht gleichgiltig seyn kann, ob der Eine ihn mit dem Hilfstone, und der Andere mit dem Haupttone anfängt.

In Rücksicht dieses Hilfstones ist noch zu bemerken, daß derselbe sich jederzeit nach der Tonart, in welcher die Melodie sich aufhält, richten muß; das heißt: ist die über der Trillernote liegende Klangstufe, vermöge der angezeigten Versetzungszeichen, erhöhet oder erniedrigt, so muß auch der Hilfston der Vorzeichnung gemäß genommen werden. Wenn daher z. B. in C moll auf dem Tone *D* ein Triller

gemacht wird, so muß die Hilfsnote *Es*, und nicht *E*. seyn.

Man unterscheidet folgende Gattungen des Trillers, als:

1. Der gewöhnliche oder lange Triller, welchem am Schlusse noch zwei Noten angehängt werden, wovon die erste eine Stufe tiefer als die Hauptnote, die zweite aber auf der Stufe der Hauptnote selbst ist. Beide zusammen werden der Nachschlag genannt, z. B. No. 51.

Obschon der Nachschlag ein so wesentlicher Bestandtheil dieses Trillers ist, daß er von ihm als unzertrennlich angesehen werden muß, so geschieht es doch sehr häufig, daß er förmlich in Noten ausgesetzt wird, z. B. No. 52.

Soll der Triller auf einer Note statt finden, welche einen Vorschlag vor sich hat, so wird dieser nach seiner ihm bemessenen Dauer gehalten, und dann an den Triller, der in diesem Falle um die Hälfte verkürzt wird, angeschleift, z. B. No. 53.

Hat hingegen die Hauptnote des Trillers nebst dem Vorschlage noch einen Punkt bei sich, so verliert sie wegen der längeren Dauer des Vorschlages, von dessen Eigenschaften weiter unten gesprochen werden wird, zwei Drittheile ihres Werthes, z. B. No. 54.

2. Manchmal gehen dem gewöhnlichen Triller zwei Noten von kurzer Dauer voran, wovon die erste eine Stufe unter der Hauptnote liegt, die zweite aber auf der Stufe der Hauptnote selbst ist, in welchem Falle er den Namen Triller von unten bekömmt.

Werden diese beiden Noten förmlich ausgesetzt, so wird die Hauptnote nur mit tr. bezeichnet; geschieht dieses aber nicht, so bedient man sich hierzu eines eigenen Zeichens: cw z. B. No. 55.

3. Werden dem Triller *drei* kurze Noten vorausgeschickt, von denen die erste eine Stufe über dem Hauptone, die zweite auf der Stufe des Hauptones selbst, und die dritte eine Stufe tiefer sich befindet, so wird er der *Triller von oben* genannt, und ebenfalls auf zweifache Art bezeichnet, indem man entweder die drei Noten vorsetzt, und die Hauptnote mit tr. bezeichnet, oder sich bloß des Zeichens Cw bedient. Um den Terzensprung, der zwischen der letzten der vorhergehenden drei Noten und der ersten Hilfsnote entsteht, auszufüllen, pflegt man gewöhnlich die Hauptnote einzuschalten, z. B. No. 56, in welchem Falle der Triller mit der Hauptnote anfängt.

4. Der *Pralltriller*, welcher bloß bei Noten von kurzer Dauer vorkommt, unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Triller durch eine größere Schärfe und Schnelligkeit, und besteht, je nachdem es die Dauer der Hauptnote zuläßt, in einer zwei- bis dreimaligen Wiederholung der Hilfsnote mit der Hauptnote, jedoch ohne Nachschlag. Seine Bezeichnung ist w, z. B. No. 57.

Es gibt jedoch Fälle, besonders bei stufenweise auf- oder absteigenden Noten, wo es von besserer Wirkung ist, den Pralltriller mit der Hauptnote anzufangen, z. B. No. 58.

Der Doppeltriller macht keine eigene Gattung für sich aus, sondern ist der gewöhnliche Triller, der auf zwei verschiedenen Klangstufen zu gleicher Zeit mit der größten Genauigkeit und Gleichförmigkeit ausgeübt wird. Er wird meistens bei dem Schluße eines Tonstückes, oder auch eines größeren Theiles, auf der 2ten und 7ten, oder 2ten und 4ten Klangstufe der Tonleiter gemacht, z. B. No. 59.

Wenn der mit einer Note anhebende Triller auf verschiedenen Klangstufen ununterbrochen fortgesetzt wird, so entsteht dadurch eine Reihe von Trillern, welche man Trillerkette, italiänisch catena di trilli zu nennen pflegt, wobei nur der Triller auf jener Note, welche die Reihe schließt, den Nachschlag erhält. z. B. No. 60.

Bei der Ausführung des Trillers hat man vorzüglich darauf zu sehen, daß erstens die Abwechslung der Hilfsnote mit der Hauptnote gleichförmig, das ist: nicht bald geschwind, bald langsam geschehe, und zweitens, daß der Hilfston seine ihm bestimmte Höhe nicht überschreite, und nicht, wie es heut zu Tage oft zu geschehen pflegt, bis an die kleine Terz grenze. Ein mit diesen Fehlern ausgeführter Triller wird gewöhnlich ein Bockstriller genannt.

Der Mordent, italiänisch Mordente, nach dem Wortsinne: beißend, scharf, ist eine dem Triller ähnliche Verzierung, welche ebenfalls in der schnellen Abwechslung einer melodischen Hauptnote mit einer, um eine Stufe entfernten Hilfsnote besteht, sich jedoch von dem Triller darin unterscheidet, daß er mit der Haupt-

note anfängt, und die Hilfsnote die unmittelbar unter derselben liegende Klangstufe ist. Man unterscheidet den langen und den kurzen Mordenten. Ersterer bildet sich aus einer zwei= bis dreimaligen Abwechslung der Hauptnote mit ihrer Hilfsnote, nach welcher wieder die Hauptnote folgt, die zugleich das Tongewicht erhält. Die Ausführung des Mordenten muß sehr schnell und scharf seyn, dabei aber auch das Holprichte vermieden werden. Die Zeichen, deren man sich hierzu bedient, sind: für den langen ⁓, und für den kurzen ⁓, z. B. No. 61.

Battimento, (wörtlich: das Schlagen) eine bereits veraltete Verzierungsart, welche im Ganzen dem Mordenten ähnlich ist, sich aber doch dadurch unterscheidet, daß sie nicht wie jener mit der Hauptnote, sondern mit der Hilfsnote anfängt. Aus Mangel eines dafür eingeführten Zeichens, wird diese Manier jederzeit mit kleinen, der Hauptnote vorgesetzten Nötchen angedeutet, wie das Beispiel No. 62 zeigt.

Der Vorschlag, italiänisch appoggiatura, eine der bekanntesten melodischen Verzierungen, besteht in einer Note, welche der Hauptnote stufenweise, bisweilen auch sprungweise, vorhergeht, und den Eintritt derselben verspätet. Da nun die Hauptnote dadurch an ihrer Dauer verkürzt wird, so ist es nothwendig, zu wissen, wie viel ihr eigentlich davon abgebrochen werden soll. Man ist übereingekommen, daß der Vorschlag die Hälfte von der Dauer der Hauptnote, bei welcher er steht, haben soll. Demnach gilt derselbe vor einer ganzen Note so viel wie eine halbe, und vor der halben so viel wie

eine Viertelnote, u. s. w. Weil auf diese Weise seine Zeitdauer festgesetzt und bestimmt ist, so hat man ihm deshalb die Benennung: Vorschlag von bestimmter Dauer beigelegt, wodurch er sich von Vorschlägen einer andern Art unterscheidet, die man Vorschläge von unbestimmter Dauer zu nennen pflegt. Beide Arten werden mit ganz kleinen Noten bezeichnet, um damit anzudeuten, daß sie bei der Takteintheilung nicht mitgezählt werden dürfen. Die Beispiele No. 63 stellen die Geltung des Vorschlages von bestimmter Dauer im Verhältniß zur Dauer seiner Hauptnote dar.

Die Vorschläge dieser Art verändern jedoch ihre Dauer, wenn die Hauptnote einen Punkt hinter sich hat, in welchem Falle der Vorschlag die Dauer der Hauptnote, und diese die Dauer des Punktes erhält, z. B. No. 64.

Folgt aber nach der Hauptnote mit dem Punkte eine Pause, so nimmt der Vorschlag die Dauer der Hauptnote und des Punktes ein, und die Hauptnote tritt an die Stelle der Pause, wobei zu merken ist, daß sie kurz abgezogen werden muß, z. B. No. 65.

Wenn in einem $\frac{6}{8}$ oder $\frac{6}{4}$ Takt der Vorschlag vor einer mit einem Punkte versehenen Note zu stehen kommt, welche sich in der zweiten Hälfte des Taktes wiederholt, und mit der ersten mittelst eines Bindungszeichens verbunden ist, so behauptet der Vorschlag gleichfalls die Dauer der Hauptnote und des Punktes, wodurch jene aus dem Vortrage zwar verdrängt, aber durch die folgende auf der nämlichen Klangstufe stehen-

den Note gleichsam wieder ersetzt wird. Das Beispiel No. 66. wird dieses deutlich machen.

Bei der Ausführung der Vorschläge von bestimmter Dauer ist noch zu bemerken, daß der Vorschlag selbst durch einen gewissen Druck oder Betonung vor der Hauptnote herausgehoben, und dann sanft und mit verminderter Stärke an diese angeschleift werden muß, welches Verfahren der Abzug genannt wird. Wenn dieser besonders bemerkbar seyn soll, so wird der Hauptnote, auf gleiche Weise wie beim Vortrage zweier zusammengeschleiften Noten, der letzten ein Theil ihrer Dauer benommen, z. B. No. 67.

Vorschläge von unbestimmter Dauer sind solche, welche ganz kurz an die Hauptnote angeschleift werden, und wobei die Betonung ganz allein auf die Hauptnote fällt. Sie sind von verschiedener Art, und bestehen bald aus einer, bald aus zwei, drei und auch noch mehreren Noten, z. B. No. 68.

Wenn der Vorschlag von unbestimmter Dauer aus zwei Noten besteht, die der Hauptnote stufenweise, entweder von unten, oder von oben vorhergehen, so wird ein solcher Vorschlag von manchen Tonlehrern noch insbesondere ein Schleifer genannt, obwohl er sich in der Ausführung von andern aus zwei Noten bestehenden Vorschlägen durch Nichts unterscheidet, z. B. No. 69.

Eben so wird einem aus zwei Noten bestehenden Vorschlage, dessen erste auf die Stufe der Hauptnote, und die zweite auf die nächst darüber liegende Stufe fällt, von Einigen der Name Schneller beigelegt, z. B. No. 70.

Der *Nachschlag* ist eine sehr gebräuchliche Verzierungsart, bei welcher der Hauptnote eine oder auch mehrere kurze Noten angehängt werden, die derselben einen, und zwar gewöhnlich den vierten Theil, in gewissen Fällen auch noch mehr, von ihrer Dauer benehmen, und an sie angeschleift werden. Auch die Nachschlagsnoten sind von kleiner Gestaltung, und werden bei der Takteintheilung als überzählig angesehen. Mit diesem Nachschlage muß jener, von dem bereits beim Triller das Nöthige erwähnt worden, nicht verwechselt werden, z. B. No. 71.

Der *Doppelschlag*, italiänisch: gruppetto, ist eine sehr häufig vorkommende Verzierung des Gesanges, und begreift mehrere kurze Noten in sich, die der Hauptnote vor, bisweilen aber auch nachgesetzt, und an diese angeschleift werden, wobei der Accent jederzeit auf die Hauptnote fällt. Die Ausführung muß schnell und rund seyn. Man hat viererlei Gattungen desselben, nämlich den *einfachen*, den *geschnellten*, den *geschleiften*, und den *geprallten* Doppelschlag.

Der *einfache* zerfällt wieder in den Doppelschlag *von oben*, und in den Doppelschlag *von unten*.

Der *Doppelschlag von oben*, der mit ∽ über der Hauptnote angedeutet wird, besteht aus *drei* kurzen Noten, welche der Hauptnote vorausgehen. Von diesen drei Noten ist die erste eine Klangstufe höher als die Hauptnote, die zweite auf der Stufe der Hauptnote, und die dritte eine Stufe tiefer. Alle

zusammen benehmen der Hauptnote den vierten Theil ihrer Dauer, z. B. No. 72.

Wenn dieser Doppelschlag *nach* dem Anschlage der Hauptnote statt finden soll, so entlehnt er seine Dauer ebenfalls von dieser, und besteht dann aus *vier* Noten, wovon die letzte wieder die Stufe der Hauptnote ist. In diesem Falle pflegen Viele statt das Zeichen ∾ nach der Hauptnote zu setzen, die ganze Figur in kleinen Noten auszuschreiben, z. B. No. 73.

Wenn die Hauptnote einen Punkt mit sich führt, über welchem der Doppelschlag angedeutet ist, so nimmt dieser die ganze Dauer des Punktes ein, z. B. No. 74.

Steht das Zeichen des Doppelschlages aber nach dem Punkte, so wird er auf die Art wie bei No. 75 ausgeführt.

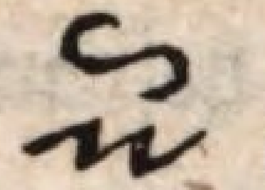
Bisweilen findet man den Doppelschlag auch zwischen einem Vorschlage von bestimmter Dauer und dessen Hauptnote, in welchem Falle seine Ausführung wie bei No. 76 ist.

Der *Doppelschlag von unten*, der mit dem Zeichen ∽ angedeutet wird, ist eigentlich das Gegentheil von dem vorigen, und besteht darin, daß die erste Note auf der unter dem Hauptone befindlichen Stufe, die zweite auf der Stufe des Haupttones selbst, und die dritte eine Stufe über demselben liegt, z. B. No. 77.

Der *geschnellte Doppelschlag* unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Doppelschlage von oben nur dadurch, daß der Hauptnote noch eine kurze Vorschlagsnote auf ihrer eigenen Klangstufe vorausgeht. Da für diese Art noch kein besonderes Zeichen eingeführt

ist, so muß die Vorschlagsnote ausdrücklich beigesetzt, und über die Hauptnote das Zeichen des Doppelschlages von oben gesetzt werden. In der Ausführung wird sie an die Uibrigen mit gleicher Geschwindigkeit angeschleift, z. B. No. 78.

Der *geschleifte Doppelschlag* entsteht, wenn dem einfachen von oben zwei kurze Noten, von denen die erste die unter dem Hauptttone liegende Stufe, die zweite aber die Stufe des Hauptttones selbst ist, vorgesetzt, und mit demselben in einer Figur zusammengezogen werden. Zu seiner Darstellung bedient man sich nebst den zwei kurzen Noten, des Zeichens des Doppelschlages von oben, z. B. No. 79.

Der *geprallte Doppelschlag* entsteht, indem dem Doppelschlage von oben seine beiden ersten Noten vorgesetzt, und mit ihm in eine Gruppe vereint werden. Man pflegt ihn mit  zu bezeichnen, z. B. No. 80.

Wenn zu den Hilfsnoten der Doppelschläge zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne genommen werden müssen, so setzt man die hierzu erforderlichen Versetzungszeichen entweder über oder unter das Zeichen des Doppelschlages. Um jedoch dabei nicht willkührlich, sondern nach einer gewissen Ordnung zu verfahren, haben pünktliche Tonlehrer angenommen, daß, wenn die erste Hilfsnote das Versetzungszeichen nöthig hat, solches über das Zeichen des Doppelschlages, und wenn die zweite es verlangt, unter dasselbe gesetzt werden soll. In dem Falle aber, daß beide Hilfsnoten eines Versetzungszeichens bedürfen, soll der obigen Ordnung

gemäß, das eine über, und das andere unter das Zeichen des Doppelschlages gestellt werden, z. B. No. 81.

Der Zusammenschlag, italiänisch: acciacatura, eine ehedem besonders in Klavierstücken übliche Manier, besteht in einer kurzen Vorschlagsnote, die mit dem Hauptttone beinahe gleichzeitig angeschlagen wird, und dadurch eine gewisse Schärfe oder Eindringlichkeit hervorbringt. Aus Mangel eines eigenen Zeichens wird er mit einer kleingestalteten, dem Hauptttone stufenweise von unten vorgesetzten Note, deren Stiel in der Mitte einen Querstrich hat, angedeutet, z. B. No. 82.

Arpeggio, im eigentlichen Sinne des Wortes: eine Folge von Tönen auf der Harfe, oder arpeggiando, arpeggiato, harfenmäßig, nach Art der Harfe, deutet an, daß, wenn in den Stimmen, hauptsächlich für das Klavier und die Bogeninstrumente, mehrere über einander gesetzte Noten in der Gestalt von förmlichen Akkorden vorkommen, diese nicht zugleich, sondern nacheinander, gleichsam zergliedert, vorgetragen werden sollen.

Da dieses Zergliedern auf zweierlei Art geschehen kann, nämlich, daß man entweder von der obersten Note bis zur untersten, oder umgekehrt von der untersten bis zur obersten die Töne nach einander anschlägt, so hat man, um diesen Unterschied anzudeuten, auch zweierlei Zeichen dafür eingeführt, und zwar: eine geschlängelte Linie mit einem Häkchen von oben, wenn die Zergliederung von dem höchsten Tone angefangen werden soll, und dann eine andere mit dem Häkchen von unten, für den zweiten Fall. Siehe No. 83. a.

Doch geschieht es sehr häufig, daß die geschlängelte Linie allein ohne beigefügtes Häkchen zur Bezeichnung des Arpeggio gebraucht wird, in welchem Falle es dem Ausführer überlassen ist, nach Gutdünken entweder von oben oder von unten zu arpeggiren.

Eben so findet man nicht selten das Arpeggio bloß mit einer schräg durch den Akkord geführten Linie angedeutet, (siehe ebendaselbst b) bei welchem man gewohnt ist, die Brechung oder Zergliederung von unten anzufangen.

Diese erwähnten Zergliederungszeichen werden größtentheils nur bei einzelnen oder einigen nach einander folgenden Akkorden angewendet; soll hingegen eine längere Folge gleichartiger Akkorde auf diese Weise zergliedert werden, so setzt man das Zeichen nur vor den ersten Akkord, und schreibt arpeggio, oder arpeggiando dazu, z. B. No. 84.

Bisweilen soll die Zergliederung noch auf eine andere, als auf die beiden beschriebenen Arten geschehen, in welchem Falle es nothwendig ist, die Zergliederungsart bei dem ersten Akkorde in Noten auszusetzen und das Wort Siegue oder Segue, das heißt: fährt fort, folgt so fort, dazu zu schreiben, z. B. No. 85.

Der Durchzug, oder das Ziehen von einem Tone zum andern, ist eine Vortragsart, welche in langsamen Sätzen am rechten Orte angewendet, von angenehmer Wirkung ist. Sie besteht darin, daß ein Ton in seine zu nächst höhere oder tiefere Stufe durch die möglichst kleinsten Intervalle auf das sanfteste

und unmerklichste steigt oder sinkt, bis er die bestimmte Höhe oder Tiefe erreicht hat. Diese Manier eignet sich besonders für die Stimme und die Bogeninstrumente, so wie auch für mehrere Blasinstrumente, bei welchen letzteren jedoch die Ausführung bedeutend schwieriger ist. Heut zu Tage wendet man sie meistens nach Fermaten oder Cadenzen an, wo sie zur Einleitung in den folgenden Satz dient, z. B. No. 86.

XX.

Besondere Nebenzeichen und Kunstausdrücke.

Das Wiederholungszeichen, repetizione, auch ripresa, oder replica, wird gebraucht, wenn in einem Tonstücke entweder ein größerer Theil, oder eine einzelne Stelle desselben, bisweilen auch nur ein oder wenige Takte, zweimal nach einander vorgetragen werden sollen, wodurch man der Nothwendigkeit entgeht, das zu Wiederholende nicht zweimal niederschreiben zu müssen. Das Zeichen, dessen man sich bedient, um die Wiederholung eines ganzen Theiles oder Satzes anzudeuten, heißt das große Wiederholungszeichen, und hat die Gestalt wie bei No. 87, 88 und 89. Ersteres zeigt an, daß nicht nur der vorhergehende, sondern

auch der nachfolgende Theil zweimal nach einander gespielt werden soll. Das Zeichen No. 88 gibt zu erkennen, daß nur der vorhergehende, nicht aber der nachfolgende Theil wiederholt wird. Wird dieses Zeichen hingegen in umgekehrter Form, wie No. 89 zeigt, gebraucht, so bestimmt es bloß die Wiederholung des folgenden Theiles.

Das kleine Wiederholungszeichen wird in dem Falle angewendet, wenn ein, oder nur wenige Takte wiederholt werden sollen, wobei man die zu wiederholenden Noten oder Takte mit Punkten von beiden Seiten einzuschränken pflegt. Auch werden bisweilen die Punkte ganz weggelassen, und man schließt die zu wiederholenden Takte von beiden Seiten mit einem von einem Taktstriche zum andern gezogenen Bogen oder Klammer ein, und setzt das Wörtchen bis oder due volte (zweimal) darüber, z. B. No. 90.

Findet man aber das Wörtchen ter (dreimal) darüber geschrieben, so muß eine solche Stelle dreimal gespielt werden.

Wenn die Wiederholung eines Satzes nicht unmittelbar nach einander, sondern erst dann geschehen soll, nachdem ein oder auch mehrere andere Sätze dazwischen vorgetragen worden sind, so bedient man sich, um die Wiederholung des hierzu bestimmten Satzes anzudeuten, eines andern Zeichens, welches das Wiedereintretungszeichen genannt wird. Dieses Zeichen § wird in der Notenstimme nicht nur am Anfange des zu wiederholenden, sondern auch am Ende desjeni-

gen Satzes gesetzt, nach welchem die Wiederholung vor sich gehen soll. Das letztere dieser beiden Zeichen ist eigentlich das zurückweisende Zeichen, zu welchem man noch die italiänischen Ausdrücke: al Segno (beim Zeichen) oder dal Segno, abgekürzt D. S. (vom Zeichen) zu setzen pflegt. Hierzu kommt zu bemerken, daß das Schlußzeichen 𝄐 nach dem letzten Takte des zu wiederholenden Satzes ausdrücklich angedeutet werden muß, welchem Manche zum Uiberfluße auch noch das Wörtchen Fine, (Ende oder Schluß) beifügen. Auch ist es sehr im Gebrauche da, wo das zurückweisende Zeichen steht, sich dieser Formel: dal Segno al 𝄐, oder dal Segno fin al 𝄐 zu bedienen, welches so viel heißt, als: vom Zeichen bis zum Schlußzeichen. Das Beispiel No. 91. wird eine deutliche Vorstellung von dem Gebrauche dieses Zeichens geben.

Da Capo, abgekürzt D. C., (vom Anfange, oder von vorn) wird zu Ende solcher Tonstücke gesetzt, in welchen der erste Satz oder die erste Periode nach Verlaufe des ganzen Stückes noch einmal, und zwar bis zu derjenigen Stelle, die mit dem Worte fine, oder auch mit dem Schlußzeichen 𝄐 bemerkt ist, vorgetragen werden soll. Manche pflegen in diesem Falle zum da capo auch noch den Ausdruck al Segno hinzuzufügen, welches so viel bedeutet, als: von vorn bis zum Zeichen.

Wenn Tonstücke aus zwei Sätzen bestehen, von denen der erste in einer harten, und der zweite in einer weichen Tonart, oder auch umgekehrt, der erste in einer

weichen und der zweite in einer harten Tonart modulirt, und nach Verlaufe des zweiten Satzes der erste wiederholt werden soll: so wird zur Andeutung einer solchen Wiederholung dem da capo nach Erforderniß der Ausdruck, entweder Maggiore, (französisch Majeur) oder Minore, (franz. Mineur) beigefügt. Es bedeutet demnach Maggiore da Capo so viel, als: der Satz oder Theil, dem die harte Tonart zum Grunde liegt, werde wieder von vorn angefangen, und Minore da Capo: der Satz oder Theil, welcher die weiche Tonart zum Grunde hat, werde noch einmal vom Anfange vorgetragen.

Eben so ist der Ausdruck da capo besonders gebräuchlich bei Minuetten, welche mit einem Trio abwechseln, wo zu Ende des Letztern, Minuetto da Capo gesetzt wird.

Ein anderer Ausdruck, der eine Wiederholung anzeigt, ist: Si replica, abgekürzt si repli., man wiederhole; er wird auf dieselbe Art wie da capo gebraucht, z. B. nach einem Trio: Si replica il Minuetto. Auch bedienen sich Manche zu demselben Zwecke des Wortes Ancora, nochmals, noch ein Mal, aufs neue, z. B. Ancora il Minuetto.

Senza replica, ohne Wiederholung. Diesen Ausdruck gebraucht man, wenn ein Tonstück, dessen Theile Wiederholungszeichen haben, noch einmal, und zwar durchaus gespielt werden soll, z. B. wenn nach einer Minuet, oder einem Scherzo, dessen Theile

Repetitionszeichen haben, ein Trio folgt, und nach diesem die Minuet wieder vom Anfange, jedoch ohne die Theile zu wiederholen, gespielt werden soll, so setzt man zu Ende des Trio: Minuetto da Capo senza replica.

Wenn in Tonstücken, die aus zwei oder mehreren Theilen bestehen, bei der Wiederholung des einen oder andern Theiles, der letzte oder Endtakt desselben anders, als beim ersten Male vorgetragen werden soll, so wird es nothwendig, diesen End- oder Schlußtakt auf beide Arten neben einander zu schreiben, durch welches Verfahren er doppelt erscheint, und daher die Benennung: doppelter Schlußtakt, erhält. Um nun den Ausführer auf dieses aufmerksam zu machen, bedient man sich eines Zeichens, welches das Abweichungszeichen heißt, und darin besteht, daß man über den Endtakt, der das erste Mal vorgetragen wird, einen Bogen mit der Ziffer 1, auch 1ma, (das heißt: Prima volta, das erste Mal,) und über jenen, der bei der Wiederholung gespielt werden soll, ebenfalls einen Bogen mit der Ziffer 2, auch IIda, (das heißt: Seconda volta, das zweite Mal) ziehet, mit dem Bemerken, daß dann der mit 1 bezeichnete Takt gänzlich übersprungen werden muß. Nicht selten werden auch zwei, drei, und noch mehrere Takte bei der Wiederholung verändert, in welchem Falle in der Bezeichnung kein anderer Unterschied statt findet, als, daß der Bogen über so viele Takte sich erstreckt, als deren verändert werden. Man sehe No. 92.

Si tace oder tace, lateinisch tacet, (man schweigt.) Diesen Ausdruck gebraucht man in den Notenstimmen eines großen Tonstückes, das aus mehreren Sätzen oder Nummern besteht, um damit anzudeuten, daß man bei dem Satze oder der Nummer, welcher er beigesetzt ist, nicht mitspielen soll. So heißt also z. B. Andante tacet, oder No. 6 tacet, soviel, als während des Andante oder No. 6 spielt man nicht mit, sondern schweigt still.

Solo, (allein) wird zu solchen Stellen in einer Stimme gesetzt, wo sie allein den Hauptgesang führt, um den Ausführer darauf aufmerksam zu machen. Wenn aber zwei oder mehrere Stimmen bei gewissen Stellen die Hauptmelodie fortführen, so gebraucht man den Ausdruck in der Mehrzahl, nämlich: Soli.

Tutti, (alle) wird in den Stimmen der Sing- und Instrumentalstücke den Stellen beigesetzt, wo nach einem vorhergegangenen Solosatze alle vorhandenen Stimmen vereint wirken sollen.

Obligato, verpflichtet, verbunden. Dieser Ausdruck wird öfters der Aufschrift jener Stimmen beigesetzt (z. B. Flauto obligato, Fagotto obligato), welche nicht bloß zur Ausfüllung da sind, sondern entweder zuweilen kurze Solosätze vortragen, oder mit der Hauptstimme so verwebt sind, daß sie bei der Ausführung des Tonstückes nicht wegbleiben können, ohne dasselbe zu verunstalten.

Ripieno, voll, ausgefüllt. Mit diesem Ausdrucke werden jene Stimmen bezeichnet, die bei der Ausführung mehrfach besetzt, das ist: von meh-

reren Individuen zugleich vorgetragen werden. Dergleichen Stimmen, welche in großen Orchestern gewöhnlich vervielfältiget werden, sind die vier Singstimmen, nämlich: Sopran, Alt, Tenor und Baß, dann die Violin-, die Viola- und die Baßstimmen. Daher die Ausdrücke: Soprano ripieno, Violino 1mo. ripieno u. s. w.

Principale, vorzüglich, hauptsächlich, das ist: die vorzüglichste oder Hauptstimme, wird den Concertstimmen für alle Instrumente beigesetzt, um sie von den Begleitungsstimmen zu unterscheiden. Auch wird dieser Ausdruck noch in dem Falle gebraucht, wenn zu den zwei gewöhnlichen Trompetenstimmen, nämlich: Clarino primo und secondo, noch eine dritte gesetzt wird, welche sich von diesen beiden durch besondere Notenfiguren, und besondere Vortragsart unterscheidet, und eben deßwegen Clarino principale genannt wird.

Concertante, oder concertato, auch concertando, wetteifernd, wettstreitend, sind Ausdrücke, womit jene Instrumentalstimmen bezeichnet werden, welche die Melodie des Tonstückes mit der vorhandenen Hauptstimme entweder wechselsweise vortragen, oder mit ihr zu gleicher Zeit eine andere, jedoch untergeordnete Melodie hören lassen, oder aber bloß in den Zwischensätzen, welche der Hauptstimme gleichsam zum Ausruhen dienen, mit Solo-Stellen die Aufmerksamkeit erregen, wodurch es den Anschein erhält, als wenn sie mit der Hauptstimme concertirten oder

wetteiferten; daher die Bezeichnungen: Violino concertante oder concertato, Flauto concertante u. s. w. entstanden sind.

Ferner wird der Ausdruck Concertante insbesondere zur Benennung solcher Tonstücke gebraucht, wo zwei oder mehrere Instrumente von einer oder verschiedener Art, bald wechselsweise, bald vereint, die allein herrschenden Stimmen sind, und alle übrigen ihnen nur zur Begleitung und Ausfüllung der Ruhestellen dienen.

Divisi, getheilt. Mit diesem Ausdrucke werden jene Stellen in den Violin- und Violastimmen bezeichnet, welche doppelte Noten enthalten, die nicht von Einem allein ausgeführt werden können, sondern wo die höheren Töne von einem, und die tieferen von einem andern Individuum gespielt werden.

Coda, Anhang. Hiermit wird derjenige Satz bezeichnet, welcher einem Tonstücke, nachdem es bereits bis zum Schlusse fortgeführt worden, gleichsam noch als Zusatz beigefügt wird.

Attacca oder s'attacca, knüpfe an, es folgt sogleich, wird gewöhnlich in Tonstücken, die mehrere für sich bestehende Sätze in sich fassen, am Ende desjenigen Satzes gesetzt, nach welchem der unmittelbar darauf folgende ohne Verweilen angefangen werden soll. Bisweilen findet man auch das Wort Subito, sogleich, unverzüglich, beigefügt, z. B. Attacca subito il Finale, knüpfe sogleich das Finale an.

Volti subito, abgekürzt: V. S., wende geschwind um, wird am Ende einer Seite gebraucht,

um anzudeuten, daß man nicht säumen soll, so schnell als möglich das Blatt umzuwenden, damit die ersten Noten der folgenden Seite nicht ausgelassen werden müssen. Man gebraucht dafür auch die lateinischen Ausdrücke: Verte oder Vertatur, welche eben dasselbe bedeuten.

Guida, oder Mostra, lateinisch Custos, Notenzeiger, ist ein Zeichen, welches zu Ende einer Notenzeile auf diejenige Klangstufe gesetzt wird, auf welcher die erste Note der folgenden Zeile steht, um dadurch das Notenlesen von einer Zeile zur andern zu erleichtern. Es hat folgende Gestalt ∿. Man sehe No. 93.

Das Hinweisungs- oder Einschaltungszeichen, auch Fahne genannt, wird angewandt, wenn aus Versehen des Notisten ein oder auch mehrere Takte weggelassen, und auf einem andern Platze nachgetragen worden sind. Damit der Ausführer wisse, an welchem Orte die Einschaltung des Ausgelassenen zu geschehen hat, wird nicht nur die Stelle, wo die Takte fehlen, sondern auch jene, wo sie nachgetragen sind, mit dem Zeichen |= bemerkt, wozu man sich noch des Ausdruckes vide (siehe) bedient, indem man zu jeder der beiden Fahnen eine Sylbe davon hinzusetzt, z. B. No. 94.

Das Dehnungszeichen ≐ = = wird bei den Singstimmen gebraucht, wenn eine Textsylbe durch einen, oder mehrere Takte ausgedehnt werden soll, z. B. No. 95.

Wegen Ersparung der Zeit sowohl als des Raumes kommen in Tonstücken sehr häufig Stellen vor, bei welchen die vorzutragenden Noten in Rücksicht der erforderlichen Anzahl und der Geltung nicht auf die gewöhn-

liche Art dargestellt sind. Diese abweichenden Notirungsarten heißen Abkürzungen, italiänisch **Abbreviature.** Sie sind von vielfältiger Art, und es ist nothwendig, sie kennen zu lernen, wenn man bei der Ausführung eines Tonstückes nicht ins Stocken gerathen will. Man bedient sich ihrer:

1. Wenn zwei, vier, oder mehrere Noten von gleicher Geltung auf einer und derselben Klangstufe nach einander folgen, z. B. No. 96.
2. Wenn zwei Noten von gleicher Dauer und auf verschiedenen Klangstufen sich mehrmals unmittelbar nacheinander wiederholen, z. B. No. 97.
3. Wenn eine Notenfigur sich mehrmals auf denselben Klangstufen wiederholt, in welchem Falle man die Abkürzung mit zwei auf den Notenplan übereinander gesetzten Strichen nebst einem Punkte über und unter denselben anzudeuten pflegt, wie bei No. 98.
4. Wenn eine Notenfigur so gestaltet ist, daß immer eine und dieselbe Note zwischen zwei auf verschiedenen Klangstufen stehenden Noten eingeschaltet wird, so kann die Abkürzung wie bei No. 99. geschehen.

Man bedient sich zur Abkürzung auch gewisser italiänischer Ausdrücke als: **Simili**, das ist: gleiche, gleichförmige Noten, oder auch **Seque** oder **Sieque**, so folgt es weiter.

Die ältern Tonsetzer pflegten öfters zu solchen Stellen, wo die ganzen oder halben Noten wie Achtel,

die Viertel wie Sechzehntel oder Zweiunddreißigstel vorgetragen werden sollen, nach Erforderniß das Wort Crome, Semicrome, und Biscrome hinzu zu fügen, wie bei No. 100 zu sehen ist.

Wenn in den Singstimmen einerlei Worte des Textes mehrmals mit gleichartigen Noten sich wiederholen, so bedient man sich auch einer Abkürzungsart, welche in einem unter die Noten gezogenen Querstriche besteht, der auch zuweilen ober- und unterhalb mit einem Punkte bezeichnet ist, z. B. No. 101.

All' ottava, oder in ottava, (abgekürzt: all' ott. und 8va) in der Oktave, bisweilen auch ottava alta, in der hohen Oktave. Mit einem dieser Ausdrücke werden diejenigen Stellen bezeichnet, welche um eine Oktave höher gespielt werden sollen, als sie auf dem Notenplane angezeigt sind. Man bedient sich ihrer am öftersten in den Stimmen für jene Instrumente, welche einen großen Umfang in der Höhe haben. Der Grund hierzu liegt in dem bei Tonschriften so häufigen Gebrauche der Abkürzungen. Zwar wird dadurch nicht die Anzahl der Noten, doch aber die vielen Nebenlinien, welche das fertige Lesen erschweren, abgekürzt. Nach 8va folgt gewöhnlich der Ausdruck luogo, auch loco, (abgekürzt: lo.) am Orte, womit angezeigt wird, daß von da anzufangen, die Noten nicht mehr um eine Oktave höher, sondern wieder so, wie es die Klangstufen, worauf sie stehen, erfordern, gespielt werden sollen. Auch ist man gewohnt, die um eine Oktave höher vorzutragende Stelle insbesondere noch dadurch be-

merkbar zu machen, daß man von 8va an bis dahin, wo loco steht, eine geschlängelte Linie zieht. Siehe No. 102.

Bisweilen ist auch, um die Notenlinien unter dem Notensysteme zu ersparen, eine Stelle um eine Oktave höher geschrieben, als sie ausgeführt werden soll, und in diesem Falle pflegt man dieses mit ottava bassa (in der tiefen Oktave) anzudeuten, wozu bemerkt wird, daß das Wort loco ebenfalls zu der Stelle gesetzt werden muß, wo die Noten wieder so, wie sie auf dem Liniensysteme stehen, fortgespielt werden sollen, z. B. No. 103.

Wenn eine Stimme mit einer andern zwar in gleichen Noten, aber um eine Oktave höher fortschreiten soll, so pflegt man in Partituren *) der Kürze wegen die um eine Oktave höher zu setzenden Noten nicht hinzuschreiben, sondern dafür sich ebenfalls des schon erwähnten Ausdruckes in oder all' ottava zu bedienen. So wird z. B. in der Notenzeile für die Flöte, wenn diese mit der ersten Violine einen melodischen Satz um eine Oktave höher vortragen soll, bloß col Violino 1mo in 8va, das ist: mit der ersten Violine in der Oktave, geschrieben.

Endlich kommt der Ausdruck all' ottava auch in den bezifferten Baßstimmen bei solchen Stellen vor,

---

*) Unter der Benennung Partitur wird jene Tonschrift verstanden, welche alle Stimmen, aus welchen ein Tonstück besteht, auf besonderen Liniensystemen in einer gewissen Ordnung über einander gereiht, in sich begreift.

wo der Generalbaßspieler die Grundtöne nicht mit Akkorden begleiten, sondern bloß mit der Oktave verstärken soll.

Coll' ottava, auch con ottava, (abgekürzt: col 8va, con 8va) mit der Oktave, wird in Stimmen für das Clavier, die Violine und andere Instrumente, auf welchen zwei, um eine Oktave von einander entfernte Töne mit einer Hand zugleich gegriffen werden können, über eine Reihe von Noten gesetzt, zu denen noch die gleichnamigen Töne der nächst höheren Oktave angeschlagen werden sollen. Um anzudeuten, wie lange in Oktaven fortgespielt werden soll, wird bis zu dem Orte, wo die Noten wieder einfach vorgetragen werden, eine geschlängelte Linie gezogen, wie z. B. No. 104.

Steht hingegen die Bezeichnung con 8va unter den Noten, wie dieses sehr häufig der Fall in den Clavier-Bässen ist, so deutet sie an, daß dazu noch die Töne der nächst tieferen Oktave gegriffen werden sollen, z. B. No. 105.

Es ist noch eine den beiden vorigen Abkürzungsarten ähnliche im Gebrauche, welche durch die Ausdrücke, in Terza oder in Sesta, (abgekürzt 3za, 6ta) je nachdem es erforderlich ist, angedeutet wird. Ihre Anwendung findet statt, wenn zwei auf einem Liniensysteme stehende Stimmen mit einander gleichförmig in Terzen oder Sexten fortschreiten, in welchem Falle nur eine, entweder die höhere oder tiefere Stimme nach Erforderniß niedergeschrieben, der Gang der zwei-

ten hingegen durch die ober= oder unterhalb hinzugefügte Bezeichnung 3za, oder 6ta angezeigt wird, z. B. No. 106.

Ferner bedient man sich dieser Abkürzungsart in Partituren, wenn zwei Stimmen (jede auf einem eigenen Liniensysteme) mit einander in einem der genannten Intervalle ihren Fortgang nehmen, z. B. die zweite Violine mit der ersten in der Unterterz oder Untersexte, oder die Flöte mit der ersten Violine in der Oberterz oder Obersexte u. s. w., in welchen Fällen man dieses in der zweiten Violinstimme durch col Violino 1mo in Terza, oder Sesta, und in der Flötenstimme auf eben diese Weise anzudeuten pflegt. Die Anwendung auf andere ähnliche Fälle wird ein jeder von selbst leicht machen können.

All'unisono, oder bloß Unisono, (abgekürzt unis.) gleichtönig, oder im Einklange, kommt am häufigsten in Partituren bei solchen Stellen vor, wo eine Stimme, sie sey für den Gesang oder für ein Instrument, mit einer andern so lang im Einklange fortschreiten soll, als es die Andeutung erfordert. So wird, wenn z. B. die erste Violine mit dem Sopran gleiche Noten vorzutragen hat, an deren Statt bloß col Soprano unis., das ist: mit dem Sopran im Einklange, gesetzt. Nicht selten wird der Ausdruck Unisono gänzlich weggelassen, und dafür nur col Soprano, oder in dem Falle, daß die Viole oder der Fagott mit dem Contrabasse, oder in der Mehr=

zahl, die Hoboen oder Clarinetten mit den Violinen im Einklange sich hören lassen sollen, ebenfalls nur col Basso, und coi Violini, (abgekürzt *c. B.*, *c. Vni.*) gesetzt. Es wird hierbei bemerkt, daß man in Partituren, besonders auf der Notenzeile für die erste Violine, statt colla parte unis. (mit der Singstimme im Einklange) bloß den Ausdruck la parte, (abgekürzt lapte.) geschrieben findet, welches anzeigt, daß von der Bezeichnung an ganz dieselben Noten gespielt werden müssen, welche in der Singstimme enthalten sind.

Auch kommt der Ausdruck Unisono, in bezifferten Baßstimmen vor, in welchem Falle der Generalbaßspieler eben so wie bei dem vorhin erwähnten all' ottava, die Grundstimme bloß mit der Oktave verstärken soll. Dagegen aber bedeutet Tasto solo in diesen Stimmen, daß er die mit diesem Ausdrucke bezeichneten Stellen mit der linken Hand allein vortragen muß, und zwar so lange, bis wieder die Ziffern über den Noten, oder das Wort accordo, auch accompagnamento (Begleitung) angezeigt sind.

Man pflegt den Einklang in gewissen Fällen auch durch Noten, die einen doppelten Stiel, das ist: den einen aufwärts und den andern abwärts haben, anzudeuten. Dieses geschieht in den Stimmen für Bogeninstrumente, wenn zwei Töne von einerlei Größe, wovon der eine auf der leeren Saite, der andere aber mit Deckung des Fingers gegriffen wird, der Verstärkung

des Tones wegen zugleich angeschlagen werden sollen, wie z. B. No. 107., oder auch, wenn die Prim- und Sekundstimme eines Instruments, indem beide auf einem Liniensysteme stehen, durch einen oder auch mehrere Takte mit einander im Einklange ihren Fortgang nehmen.

Endlich gebraucht man solche doppeltgestielte Noten bei einer Folge von Akkorden in Clavier- oder Orgelstücken, um damit anzudeuten, daß zwei Intervalle bei ihrer Fortschreitung in eine Klangstufe zusammen treffen, wie z. B. No. 108.

Mano destra, oder mano dritta, gewöhnlich nur destra, dritta, (abgekürzt *d.*) mit der rechten Hand; dann mano sinistra, oder mano manca, meistens nur sinistra, manca, (abgekürzt *s. m.*) mit der linken Hand, sind Ausdrücke, welche sehr häufig über Notenstellen in Stücken für das Clavier und andere Tasteninstrumente gesetzt werden, deren erstere andeuten, daß die rechte Hand tiefer als die linke, die letzteren hingegen: daß die linke Hand höher als die rechte spielen soll.

Die Klammer, (französisch Accolade,) ist ein Zeichen, mittelst dessen zwei, drei, und auch mehrere Liniensysteme zu dem Zwecke mit einander verbunden werden, damit Stimmen, welche zusammengehören, das ist: in einer engeren Beziehung unter einander stehen, bei der Ausführung um so leichter und sicherer zusammengefaßt werden können. Man bedient sich ihrer in Partituren, Clavier-, Orgel-, Harfen- und Orchester-

stimmen; in letzteren aber nur dann, wenn eine Prim- und Sekund- oder eine Violonzell- und Contrabaßstimme u. s. w. statt auf besondere Blätter, bloß auf ein einziges gesetzt werden, z. B. No. 109.

Wenn ein Tonstück sein völliges Ende erreicht hat, so wird dieses nach dem letzten Takte mit zwei senkrecht durch das Liniensystem gezogenen Strichen angedeutet, z. B. No. 110, wozu von Vielen auch noch das Wort Fine, lateinisch: Finis (Ende) gesetzt zu werden pflegt.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Gedruckt in der A. Straschiripka'schen Buchdruckerei.

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite,	Zeile				
4	15	statt	angemessene	lese man	angemessenen
15	15	—	mann	— —	man
18	22	—	gnannt	— —	genannt
24	12	—	Triolen	— —	Triole
31	19	—	verschiedene	— —	verschiedenen
39	5	—	melche	— —	welche
53	20	—	Symetrie	— —	Symmetrie
65	29	—	einzelne	— —	einzelnen
77	18	—	più	— —	più
78 / 79	21) / 2)	—	à	— —	a
89	21	—	annenhmlich	— —	annehmlich
90	11	—	aller	— —	alle
106	14	—	**Sempre**	— —	**sempre**
107	19	—	abgestossen	— —	abgestoßen
110	10	—	gestossen	— —	gestoßen
113	15	—	**Sorda**	— —	**sorda**
120 / 121	29) / 1)	—	stehenden	— —	stehende
121	11	ist das Komma nach letzten anstatt nach Noten zu setzen.			
124	10	statt	einer	lese man	eine
125	3	—	**acciacatura**	lese man	**acciaccatura**
127	17	ist das Wort nicht wegzustreichen.			
138	4	statt	Notenlinien	lese man	Nebenlinien

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Bedřich Diviš,

Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik, oder: Inbegriff
alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und
zum Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist für den
Unterricht am Prager Conservatorium der Musik ; Mit erläuternden

Prag 1828

Mus.th. 3583 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599718-4